博物馆窜行记

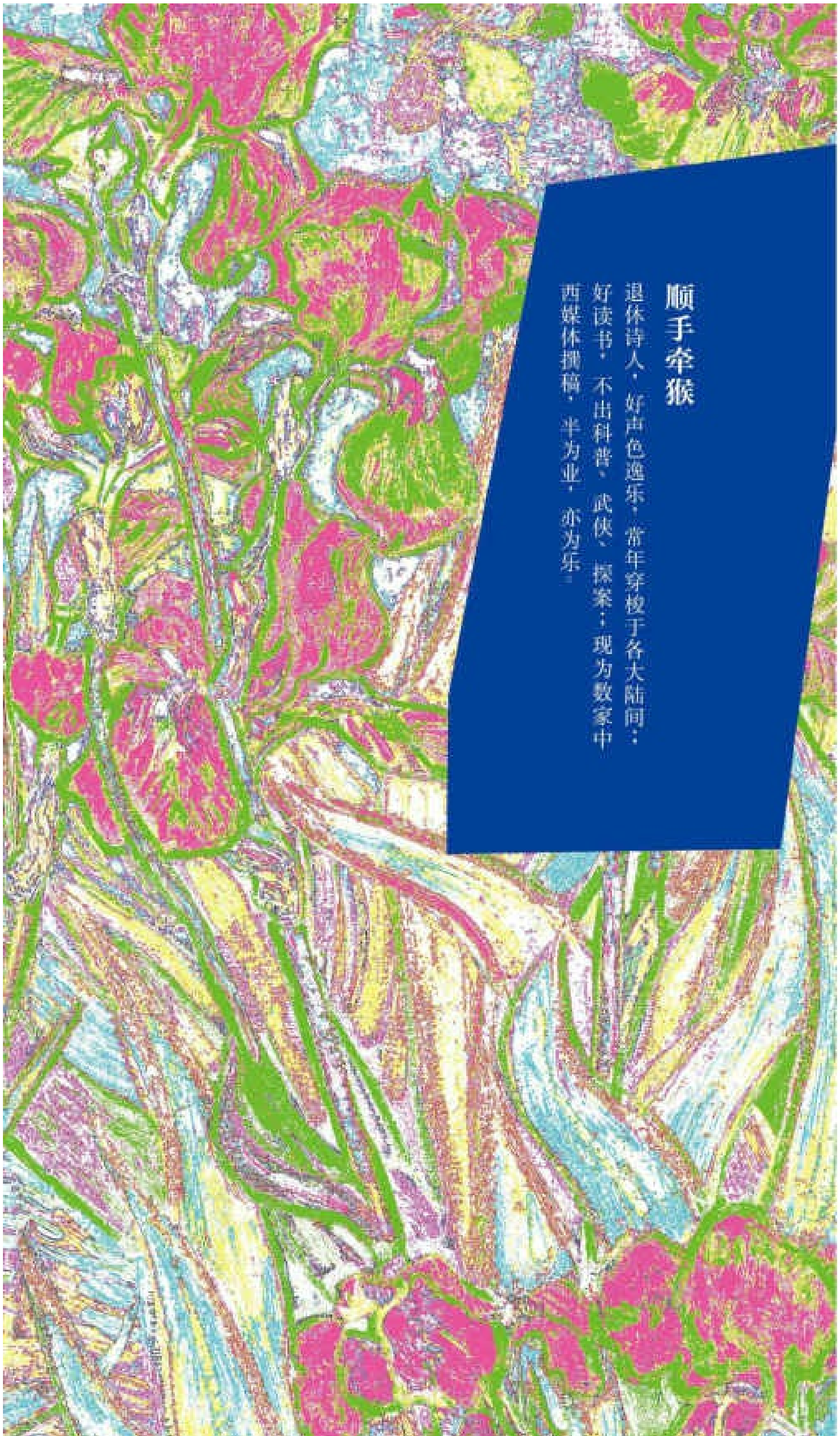
顺手牵猴 著

数十年窜行欧美各大博物馆和美术馆之结晶

一部妙趣横生且增长见闻的另类西方艺术史

The World According to a Museum-Goer

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)



顺手牵猴

退休诗人，好声色逸乐，常年穿梭于各大陆间；好读书，不出科普、武侠、探案；现为数家中西媒体撰稿，半为业，亦为乐。

博物馆窜行记

顺手牵猴 著

数十年窜行欧美各大博物馆和美术馆之结晶

一部妙趣横生且增长见闻的另类西方艺术史

数十年间，顺手牵猴在欧美各大博物馆、美术馆所见所闻、所思所想积淀成此另类的、没有体系的西方艺术史。

在风趣幽默的文字中，顺手牵猴将凡尔赛宫、纽约大都会艺术博物馆、佩加蒙、古根海姆美术馆、雅典卫城等数十座博物馆、美术馆的重要藏品及相关历史和趣闻趣事，以及达·芬奇、伦勃朗、莫奈、梵·高及其作品一一信手拈来，让人在轻松愉快的阅读中了解西方艺术史的脉络。

The World According to a Museum-Goer

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

序言

那是十几年前的事了。多年前第一次去纽约，赶上要过生日，于是几个早年北京的朋友，约了饭局庆生。就在生日前一天，突然接到另一个朋友的电话，说刚从塔希提岛跑过来找工作。总该见一面吧，于是问她愿意去哪儿，她说第二天就是世界博物馆日，全城展馆一律免费，正好还没到过大都会，很想去转转。

那是平生头一回知道，自己生在博物馆日那天。好像冥冥之中早已注定，本人这一辈子，要花不少时间泡在别人收藏的旧物中间。这是没道理的事，自己这么多年，除了烟画，从没搜集过别的东西。倒是上小学的时候，我第一次参加例行学工劳动，就是去给故宫扫地、除草一个月，从养心殿再到文渊阁，对这座全球最大的博物馆内部运作，建立起一点感性了解。

当时还是20世纪70年代，故宫重开未久，“文革”尚未结束，社会氛围和那些情趣古雅的馆藏，构成巨大的对比。那时旧文化稍得喘息，还是拜“批林批孔”所赐。那场充满人身影射的传统文化大批判，正在热火朝天地进行。出了故宫正门，天安门广场东侧的历史博物馆也开始对外开放，里面的中国通史展览，虽说充满儒法斗争的内容，但文物本身并不因为意识形态的曲解而稍有减色。

即使“文革”那个时代，也有撒完气、回到日常状态的时候，也要通过考古、技术革新的成就，自证合理性。当时的《文物》《考古》《化石》这些专业期刊，都有不少有意思的内容。周口店直立人化石的发

现，喜马拉雅山地质及气候带的分布，都是当年经常宣传的话题，还拍成过纪录片。北京南城的自然博物馆，也在这种气氛下重新开放。

当时该馆的主打明星，是山东新近挖掘出的一具剑齿象化石，也算可供一晒的伟大成就。恐龙也进入了公共话题。随之而来的是进化论等资产阶级学术被有限地介绍。根据那个时代的说法，恐龙是不能适应生存环境的巨型蜥蜴，在竞争中被哺乳动物和鸟类淘汰。历史回放几十年，这种过时的自然史理论，也曾带给我们求知的乐趣。

成年之后，开始有机会看世界。当时所谓的世界，指的就是欧美、日本。不过说起博物馆，更多还是聚集在西方中心城市。其中有历史的原因，也有学术水平的差异。这就导致一个旅行的问题。那些展馆分布在广大的地理范围内，不会自动跑来找你。好在越来越多的博物馆开放了数字化资料库。但置身现场仍然重要；一些尺幅巨大的作品，更要身临其境。这就像看片，去影院看大银幕和低头看手机播放，效果的区别大了。

早年家里有一本丹纳的《艺术哲学》，我对西方古典艺术的第一印象，就来自书中的插图。其中一幅，是题为《田园合奏》的16世纪威尼斯油画，作者注明是乔尔乔内（Giorgione），如果不是后来在卢浮宫看到原作，恐怕至今不会知道专家早已鉴定并给出结论，那是师出同门的提香的作品。

法国小说家安德烈·马尔罗，曾提出一个无墙博物馆的概念。这种乌托邦式的构想，是要打破机构之间空间和产权的藩篱，让公众无限制观赏收藏。可任何作品都有限制。背景就是限制。对于一件展品，它又是意义发生的条件。比如很多博物馆都有罗丹的《巴尔扎克》，因为这件塑像曾被多次翻制。纽约现代美术馆呈现的是这件作品的原作，而巴黎的罗丹博物馆则是一个不同的场域，弥漫着作者和作品的各种历史信息。

这是罗丹生前生活工作的地方。一个出身寒门的人，要购置这样一处带有大花园的产业，自然是经过了一番奋斗，过程也很曲折。早年他三次投考巴黎高等美院，皆因不符当时的新古典趣味，铩羽而归。后来咸鱼翻身，罗丹才被看成励志英雄。这里还有一个展室，专门用于陈放他的助手兼情人卡米耶·克洛岱尔（Camille Claudel）的作品。影星阿佳妮曾在一部传记片中出色演绎了她的生平。艺术名家的一生，通常都是充满八卦的一生。

还有一个更大的背景。这里地处巴黎左岸，卢森堡公园、荣军院、埃菲尔铁塔、观象台，还有他没能考进的美术学院，都在附近。这是一个很有情调的街区，也很势利。看看餐馆领班的脸色，就知道了——很大程度也可以看作博物馆的外围部分。不少人喜欢从圣叙尔皮斯教堂往西走过去。像很多法国教堂一样，这座混合了罗曼和巴洛克风格的建筑，也有两个不对称的钟楼。弗朗克（Cesar Franck）、迪吕弗雷（Maurice Duruflé）等名家，都在这里专职演奏过管风琴；一些宗教绘画则出自德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）之手。

教堂广场北侧有一家咖啡馆，据说罗丹时代的天才诗人兰波（Jean Rimbaud），就在那里写出了《醉舟》。广场向南是费鲁街，不长，西侧的石砌墙体略现岁月侵蚀的包浆感，上面就刻着那首诗歌史上的经典——这位诗人另一句更出名的话“生活在别处”，可以放在这里做注脚。特别是冬日，晨光被路边树上的枯枝剪裁得丝丝缕缕，飘拂在若有若无的风中。不时会有这里的居民，拿着新烤的法棍面包走过。所有这些带体温的细节，都朝你心坎儿上招呼，你会立刻忘记这座城市所有的混蛋之处。

话扯远了。对于我们不在此间生活的人，就要面对这样一个问题：花费很多金钱和时间，获得这些经验，是否是一件愉快并对自己有利的事情？有利与否，其实是个价值的问题，而价值又往往被衡量高下，挂

扣到鄙视链的各个环节。关于鄙视链，我相信事情是这样的：不管爬到多高，只要你把自己套进其中任何一环，就已经落了俗套。当然你也可以说，这是因为还不够穷。

这些年最感谢的，先是父母身体状况良好且生活自理。再就是几十年来把我炒掉的姑娘们——年轻时从没搞清过，自己究竟是需要家庭，还是需要通过建立家庭得到她们——否则也在为了学区房而痛心疾首。更何况一个连自己都没管教好的人，就别再给人类添堵了。

无业无后者的未来，短浅得不值得经营。未来本是个宗教性话题。传统时代的人有信仰，不论自选还是灌输，一辈子的账单要拿到“那边”去结。而在我们这个世俗化世界，每笔账都要在“这边”了却干净。既不接受终审，也不轮回往生的灵魂，只能落实为脱氧核糖核酸，一路接力下去，算是人生的一点儿结余。

对未来弃权的人，会把目光更多地投向往昔。博物馆就是供奉过去的庙堂。从希腊语词源看，博物馆的意思是九个缪斯的住处。按照神话的说法，她们都是记忆女神的女儿。人的诸般技能，都是通过记忆积累的知识。在博物馆中，我们看到知识的早期形态，知识通过碑铭、简牍、泥版这些粗朴的记忆载体，逐渐积累。这就像原始形态的大数据。

对大多数人来说，这些“数据”是外置型的，掌握在精英阶级手里，不论天官还是祭司。据说一些大人物自己不读书，家里的专职奴隶会把内容背下来，需要的时候叫来“检索”一下。我们将来面对的形势或许也差不多。人类数千年来习得的能力，像深度思维、内在性知识、工匠的技能，谁知道哪天就会一文不值。一个信奉不识时务者为俊杰的穷人，要想继续混下去，就得自我减负，弄清楚哪些东西自己不需要，然后忙点儿没用的。

穷人的世界比较狭小，所以就得通过读书、看戏、逛博物馆这些比

较文艺范儿的方法，靠想象去扩充。拣个粗俗的例子：对穷人来说，007的世界就是梦想；而对国民老公们，除了“杀人执照”，那些都是日常生活。我常去博物馆，一是出于职业需要，二是找不出太多其他地方可去。好地方都贵，不是这儿贵就是那儿贵。势利之徒把穷人弄文艺，将穷人描画成装腔作势，害得我们自己也常在贫穷心态上自我绑定——这个咱也配？

最近一直在路上奔波，西雅图到北京，巴黎到毕尔巴鄂，巴塞罗那到罗马，上海到汉堡，雅典到慕尼黑。当然都是经济舱——登机之后朝右转，再过几个门框，偶尔晒下飞行照，拍的都是机翼后缘。或许因为年龄渐长，路上睡眠越来越少，电影越看越多。忘记是在哪一个路段，搜到一部荷兰片叫*Den Weg*，意思是“路”。

电影里讲一个美国医生，接到独子在去圣地亚哥[1]朝圣半途遇难的噩耗，赶去法国料理后事。之后他带着儿子的骨灰，越过比利牛斯山，完成儿子未竟的旅程，最后拿到那本盖有扇贝印章的护照，也实现了精神觉醒。故事有点儿鸡汤，讲的却是一条我一直也想走的路。

那天在黑灯瞎火的机舱里，我想起圣地亚哥，想起加拉帕戈斯群岛，想起中亚。我挤不出时间，也没预算，只能继续穿梭于上述目的地。从地理上说，那些城市分布于广大的区域，风俗景观各具情调，但它们串接的仍是一个小世界，在当代全球体系中功能同质，就像围绕同一个引力源的星系，我的生活范围也圈定在内。这之外，更广大的世界，也是正在发生深刻变化的部分，和我错身而过。

你有一个目标，但它在另一个星系，而你分配不出足够的能量，实现转轨。而所谓穷，意味着通向目标的路径本身就是无法达到的目标。几年前答应出版商尽快写完新书，一本有趣的书，结果又让乏味的工作绑定，至今还是一堆笔记。书里讲的是一只猴子，于是有了“顺手牵猴”的说法。这也是效法旧年间一些人家，生不出儿子，就给小女儿取

名招娣。

从这个意义上说，我的生活和那些住在城乡接合部，每天堵在路上（活像条状监狱），周末接送孩子参加奥数班、上钢琴课的人，没有实质区别，也知道眼前的每个目标，都是一根胡萝卜，吊在拉车的驴子眼前晃，可你八个响头全都磕了，就缺最后一哆嗦，而游戏又不设定退出机制。

作为普通人，能在世界上蹭到的福利十分有限，其中包括把公共空间当成自己家休息室。博物馆也在其中。实际上，这也是一种剧场，派定的角色永不换人，好处是可以随便走动。你不用知道博物馆学，历史知识、风格分析也大可留给内行。万一知道了，就当有人憋不住打弹幕，提前剧透了。随着流动的故事把你代入另一次元，悲喜剧自动展开，所有主题终将归于普遍的人类处境——没有谁永远走运，可从没走过运的倒很常见。

走进大多数博物馆，里面的收藏都记载着人类经历的各种残暴历史，我们则万分幸运地赶上一个黄金时代的尾声。这还只是文明的历史。那些自然博物馆则告诉你，我们的存在本身就已经是奇迹。我们脚下的大陆板块漂移不定，断裂、碰撞、隆起、塌陷，伴随着地震、冰川和海啸，还有一次次的物种大灭绝。

---

[1] Santiago de Compostella，西班牙一天主教圣地，很多人经由法国，步行跨越比利牛斯山到此朝圣。

目录

- 1 就从凡尔赛宫说起
- 2 悬挂傅科摆的地方
- 3 美女与独角兽
- 4 镀金时代的修道院
- 5 大都会，作为秀场
- 6 美术馆大劫案
- 7 《蒙娜丽莎》失窃案
- 8 赝品大师
- 9 美第奇的署衙
- 10 反文艺复兴
- 11 凡·艾克及其世界
- 12 荷兰人的黄金时代
- 13 世俗的巴洛克
- 14 贝尔尼尼炫技
- 15 战争，这里没有光荣
- 16 加利福尼亚艺术救护站
- 17 启蒙与失联的方舟
- 18 世博会与恐龙万神殿
- 19 美国，转向现代
- 20 达达的玄虚主张
- 21 先锋成了抖机灵
- 22 当博物馆成为展品
- 23 发达资本主义时代的女性天才
- 24 回到源头，雅典
- 25 当年罗马最高处
- 26 教皇的宝库
- 27 文艺复兴之北方民企版
- 28 通向天空的路

1 就从凡尔赛宫[1]说起

2015在法国赶上路易十四三百年祭，从凡尔赛宫到巴黎国立图书馆，到处都有相关展览，新书也出了不少。这位波旁王朝“太阳王”在位70余年，身后留下了无数政治文化遗产，不论正面负面，都是永恒的谈资。随后便是法国与英国、加拿大合拍的10集连续剧《凡尔赛》开播。

新剧用的是凡尔赛实景，还有子爵城堡陪衬。奢华布景下的戏码，除了繁文缛节和宫斗，自然少不了火爆的法式性爱。但在制作过程中，剧组只能在每周一拍摄。原因很简单，这是一座博物馆，不是横店那类影视城。除了原有的历史文物遗迹，这里现在每年都要展出一位当代重量级艺术家的作品，像村上隆、杰夫·昆斯（Jeff Koons），都曾有过这份殊荣。电视剧开拍时，恰好轮到韩国的李禹焕。那些陈列在花园里的大型雕塑，对于摄制古装场景，就是一个很大的麻烦。

这就是现实。虽然剧中的背景凡尔赛城堡，是在梦中孕育成形的：一座完美宫殿的柏拉图原型，向一位年轻的君主托梦，最后降临尘世。300多年来，这座巨型宫室作为新古典主义风格的典范，成为后来者争相仿效的摹本，从维也纳的美泉宫到圣彼得堡的冬宫，多少都能看到它的影子。

做这种梦的人往往权欲熏天。路易十四年幼登基，有太后安妮摄政，另有一干大臣辅政。当时的法国深陷残酷的“三十年战争”，主要对手是强悍的西班牙军队。打仗这件事除了花钱，还要加强国家的动员能力。当朝宰相、红衣主教马萨林（Jules Raymond Mazarin）的增税和集

权政策，恶化了民生疾苦，也催发了贵族阶级的谋叛之心。毕竟不是所有人都愿意下那盘很大的棋。两相冲突，便爆发了“投石党”叛乱。局势最危急时，乱党一度逼宫，迫使幼主路易随太后弃都出狩。

亲政之后的路易，仍将盘踞在巴黎城中的大老虎视为心腹之患。如何把他们关进笼子，自然成了政治上的首要问题。笼子就是凡尔赛宫。这位新主的计划，是将任性的贵族们圈禁起来，声色犬马，追逐时尚，斗志消弭，最后剥夺他们对于各自采邑的控制权。

除政治之外，这里还有经济方面的考量。简单地说，就是通过增加需求，制造更多就业机会，而且是在当时的尖端产业。文艺复兴之后，欧洲的文化风尚中心开始从意大利转向西班牙。这个曾经的“日不落国”不但拥有当时欧洲其他国家无以匹敌的陆海军力量，而且通过地理大发现，控制了美洲的财富资源，特别是白银。那是一个早期版本的全球化体系，伴随其过程的资本、人员及物资的流动，极大改变了世界的面貌。众多来自新世界的物产，比如辣椒、甘蔗、马铃薯、烟草、番茄等，无疑至今仍然构成我们物质生活的基础部分。眉州东坡酒楼，如果改名为“哥伦布美食城”，感觉会更靠谱。苏东坡是没见过辣椒的。

17世纪的西班牙，流行黑色着装，从都城马德里到其治下的尼德兰诸省，莫不如此。这倒不是因为崇尚水德或是简素风，而是因为当年欧洲的上等黑色染料要用墨水树加工，而这种资源只能从西班牙的美洲殖民地运来。这一点，只要看看从格列柯[2]直到伦勃朗[3]画中的人物都穿什么颜色的衣服，就都清楚了。

法国人只好反其道而行，饰以金线，印染浓丽。来自意大利的影响，当然也是一个因素。波旁一族入主法国之前的瓦卢瓦王朝，曾有两位王后来自佛罗伦萨的美第奇家族，她们把文艺复兴的文化成就，包括列奥纳多·达·芬奇本人，引介到法国宫廷生活。就连本朝权臣马萨林也是意大利人。然而，更多考虑仍出于替代进口的实际需求。总之，一切

必须国产化。凡尔赛就是展示法国各项成就的舞台。

事情当然不像说说那么容易。直到路易十四28岁，凡尔赛还只是先王留下的一处猎场，拆东墙补西墙是免不了的。这就要提到《凡尔赛》的另一处外景地，也就是巴黎东南郊的子爵堡（Château de Vaux-le-Vicomte）。这座城堡距离枫丹白露森林不远，原本是财务大臣尼古拉斯·富凯（Nicolas Fouquet）的产业。依照当时的标准，此人算是相对开明，对投石党人和新教徒之流，倾向于宽容对待。

然而，此人常被后世通俗作家描绘成和绅式的奸佞贪腐之徒，例如大仲马的《铁面人》。贪腐是当然的，那个时代谁不贪？即便是瑞典，官员财产申报入宪，也是18世纪的事了。1661年夏天，马萨林去世不到半年，富凯在新完工的子爵城堡举办盛大派对，并于当晚首演莫里哀的喜剧《讨厌鬼》（*Les Facheux*）。超炫排场至今还是人们谈论的话题。彼时，年轻的国王为平息国内不满，小雷达正360度搜索替罪羊。所以说富大人，您丫这是存心找抽的节奏。

富凯诚心接驾，结果惹祸上身，而他的政敌，后来取他而代之的柯尔贝尔（Jean-Baptiste Colbert），也没少扎针。自从马萨林死后，路易最不想要的，就是另一个强势权臣在政策问题上对之掣肘。庆典19天后，财务大臣富凯奉召面君时，突然被卫队长兼火枪手统领达达尼昂拿下，以谋逆的罪名下狱。所幸他的人缘一向不错，有人愿意出来说话，最后斩立决改判终身监禁。专制集权或许源于当时的现实政治需要，却并非毫无代价。

后来路易废除亨利四世的《南特敕令》，导致大量信奉新教的优秀工匠和工商业主流失，移居相对自由的荷兰和英国。国王也有他的道理。“三十年战争”后，威斯特伐利亚体系的副产品之一，便是一国之宗教，当以国君信仰为准。而在法国，这就是路易。他的宗教就是法国的宗教。L’état，c’est lui——丫即国家。

富凯失势后，为他营建子爵堡的一干工匠，随之投入凡尔赛工程。他们分别擅长建筑、装潢和景观，彼此协调，营造出沿视觉轴线分布的整体对称效果。由于凡尔赛宫的巨大名声，这种玩法被后世称作“路易十四风格”，其中更大原因还是权势的起伏易手。赢家通吃一切，不仅是财富和性特权。与不动产一同转手的，还有富凯的挂毯和艺术收藏。如今的凡尔赛花园中，很多雕像都是从子爵堡抄没所得。

除了建筑师们，还有一干作家需要另觅恩主。集权体制意味着君主成为唯一的保护人，他的口味就是标准。路易的口味就是整天端着，拿腔作势，崇尚神话历史题材的主旋律，尤其是高乃依、拉辛那样的三一律正剧。而喜剧家当中，就算是他垂青的莫里哀，其作品也得先由作曲家吕利（Jean Baptiste Lully）移植为豪华的歌剧形式，才能在宫廷剧院上演。至于他对建筑的眼光，据传巴洛克大师贝尔尼尼评论说还算凑合，至少对一个从未游历过意大利的国王来说如此。

以那个时代的标准看，路易十四的文化政策倒也算不上混蛋，起码从来没兴文字狱，夷过谁家的九族。讽刺诗人拉封丹爱写寓言，把人比作动物，而且从不积极颂圣，念念不忘富凯当年得势时对他有过知遇之恩，以至于为他撰文辩护，吁请宽赦，对于宗教这样的大问题，也经常不够严肃。这样不懂事的人当然会被边缘化。

很多年里，拉封丹远离帝都，流窜外省，混迹各种偏门群体，其中有新教徒、冉森派教徒，甚至同性恋者。好在他活得不算太短，终于熬到法兰西学院空出来一个位置，由他获选补缺。路易十四曾拒绝颁旨正式确认他当选。但也不过如此。当新院士向同侪展示才干，国王陛下还有更重要的事体要忙——凡尔赛宫建成了。

除了控制奉召迁入的贵族，凡尔赛的另一功能是为宣传法国文化及产业成就提供橱窗，让各国使节“舔玻璃”。或许我们可以把它看作世博会的雏形。时装、美食、艺术、珠宝，当然还有法语，这些都是软实

力。在这项规模浩大的工程中，当年取代富凯成为财务大臣的柯尔贝尔居功至伟。为了让贵族们花更多钱，他把宫中的着装分为一年两季，冬季是皮草、披肩、天鹅绒，夏季则有绸缎、阳伞及折伞。时装分季的惯例由此而来。

为装饰著名的镜厅，他从威尼斯招募过一批工匠，但他们却被特务暗杀，以免技术泄密，法国人因而被迫独立研发高端的制镜工艺。可他却没能目睹成果。他死于工程结束前一年。作为法兰西学院40位“不朽者”之一，他留下一个空位，而填补这个位置的，恰好就是被他打压多年的拉封丹。

---

[1] 凡尔赛宫位于巴黎西南郊，原为法国国王路易十三的一处狩猎行馆，其子路易十四登基后，在此大规模扩建，成为波旁王朝后半期法国王室的统治中心，并被视为法国古典建筑及园艺的典范。现为博物馆。

[2] El Greco，意为希腊人，本名Doménikos Theotokópoulos，1541～1614，一位天才而又非常复杂的人物，其作品像多棱镜，反映了西班牙16世纪下半叶的动荡社会和没落贵族的精神危机。

[3] Rembrandt Harmenszoon van Rijn，1606～1669，“黄金时代”荷兰画家，一生多产，对油画、版画均有重要贡献。

2 悬挂傅科摆的地方

有宫必有斗。这是权力游戏的一部分，也是倾斜式资源分配的结果。单靠君主圣心独裁、雨露均施怕是没戏。即便如此，名额还分不过来呢。就算够级别的大贵族，也只能轮班进宫伴驾。不管金钱和道德成本多高，也不能在这种事上抠门儿或是清高，否则哪儿有机会在老板跟前混个脸儿熟。

让我们自作多情，替君主设身处地想一下，如何打点那伙刻薄世故的公侯。每当一个肥缺赐予某个臣下，结果都是一百个人心怀不满，外加一个白眼儿狼忘恩负义。随着旧制度被大革命推翻，作为宫斗背景的凡尔赛早已成为历史。自1837年起，这座昔日王权的堡垒，逐渐被改造成一座博物馆。功能变了，很多东西都要变。

仅就外观而言，我们今天看到的凡尔赛宫和路易十四时代差别不大，尽管后来有所增建，包括著名的小特里亚农宫，但整体布局并未改动。这其中既有经济因素的限制，也是继承者安于现状的个性使然。可内部状况就大不一样了。王政时代，这里作为国家政治中心，各路显贵紧密团结在王室周围，就像一个巨大的蚁巢，唯一的区别，仅仅在于这里的头头是雄性。

依照级别和指令，各家的硬件会存在明显差异。不管装潢如何富丽堂皇，很多住户单元缺少基本的盥洗设施，所以切勿将当年的王宫脑补成芝兰之室。据说那些命妇公卿，谁也不敢站在别人的下风处。一些大人物还有坐在马桶上会客的癖好，否则也不会有“天使的屁股”那样的典

故（此处不雅，请自行搜索“O culo di angelo！”）。

也有一些人认为，前现代的卫生环境对于现代香水的发展有着歪打正着的促进作用。同时那也是烹饪术起飞的年代，宫中到处设灶开火。只管进不管出的后果，肯定是触目惊心。作为现代公共设施的博物馆，就不能让花钱买票的游客跑到楼梯背后自行方便。对于后世的共和政府，清理修缮这一巨型建筑群的开销十分可观，只是为了国家的荣光，这笔开支节减不得。

向公众展示王家文物的想法，早在启蒙运动期间就在精英阶级当中一度有过。不但有，而且还在一定程度上实践过。路易十四的曾孙路易十五在位期间，卢浮宫内就有一个大厅限时对外开放，展出一部分绘画收藏。当时有一个叫梅西埃（Louis-Sébastien Mercier）的作家，他在一本小说中穿越到2440年的巴黎。

书中的巴黎，文明程度得到极大提高，虽然街上还在跑马车，但社会风气已经全面净化，而城市生活的中心，就是一座百科全书式的博物馆。一看就是理性主义时代的乐观想象。单靠知识积累，就能促进社会进步？别“拿衣服”（naive）了。紧要关头，知识理性永远干不过情怀。启蒙的结局，就是一帮工程师的前程让几个造谣惑众的文科半吊子给彻底毁了。

法国没有采取渐进式改革，而是选择了暴力革命。请客吃饭变成了打砸抢杀。1793年，国民公会下令捣毁前朝王陵，路易十四的陵墓自然没能幸免。他石棺上的黄铜铭牌被人撬走，打造成一口锅。历代君主下葬的圣丹尼教堂（Cathédrale Saint-Denis），直到拿破仑逊位之后的波旁王朝复辟才得以修复，包括重新安葬遭到雅各宾派斩首的路易十六及其王后玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）。

顺便提一句：那座教堂就在巴黎北郊，离法兰西球场不远，想去看

看的话（去北京玩儿，不也得逛逛十三陵），便宜的办法是坐地铁13号线（土豪朋友随意），但得注意安全。

1789年到1793年的革命对象，除世俗王权，还有教会。僧侣才是万恶旧社会的第一等级。可即使在革命的最高潮，也还是有人顶风作案。当时有个人叫勒努瓦（Marie Alexandre Lenoir），他趁机搜集到不少从教会抄没后又被弃置在塞纳河边的艺术品，包括中世纪雕像、铭文和彩窗玻璃。他把这些老物件汇集起来，转移到左岸一座废弃的修道院，建立了法兰西纪念物博物馆。那座修道院今天还在，1816年后，那里一直都是巴黎美院的校园。勒努瓦那些收藏品中的石膏模型，至今还能在埃菲尔铁塔对面的夏悠宫看到。至于真迹，早就转移到凡尔赛和卢浮宫。

不管历史如何反复，世俗化都是大趋势。随着教权式微，革命期间改作他用的大量教产最后变为世俗之物。巴黎第三区的一座老教堂带有从罗曼式向哥特式风格过渡的痕迹，显示其历史上曾多次改建。这座始建于11世纪的圣马丁修道院，因为所在位置当时不在城墙范围以内，故被称为“野外圣马丁”（Saint-Martin-des-Champs）。

原本属于本笃会的克吕尼修道院，革命期间被国民公会征用，甚至一度被用作监狱。后来，著名的亨利·格里高利（Henri Gregoire）长老向国民公会提议改造这座修道院，用来展藏代表法国技术成就的机械、模型、工具、图纸和技术书籍。巴黎工艺博物馆[1]由此而来。他虽是天主教神职人员，却在政治上持共和主义立场，反对王权，也为保护文物做过不少工作，简直就是红色神父鼻祖。

热爱老机器的朋友，可以在工艺博物馆看到法国工业革命的经典之作。在这些藏品当中，有些你一眼就能认出，比如巴托尔迪（Bartholdi）的自由女神像原件。纽约那座巨型造像，就是这个模型的等比例放大。那是法国人送给美国人的礼物，出于对政治自由的共同理念。但他们之间更多的是争议，其中就包括飞机发明权的归属。美国人

认为是莱特兄弟，而法国人则有自己的看法。

博物馆内有一个装修成新古典款式的大厅，在布满了浮雕的藻井下，悬吊着一架老式飞机，结构好像一只巨大的蝙蝠。这是发明家克雷芒·阿德尔（Clément Agnès Ader）19世纪末建造的，用来试验载人动力飞行。不过它的动力是一台用来驱动两副螺旋桨的蒸汽机，动力显然不足，而且机翼的钢制骨架太过沉重。

早期工程师不但用螺旋桨驱动飞机，还把这种装置用于四轮车，改装成原始的飞行汽车，看着就像从凡尔纳小说里迷路跑出来的道具。展厅里还有发明家尼古拉·约瑟夫·居纽（Nicolas-Joseph Cugnot）1770年的样车，背后驮着一个动力锅炉，它是所有动力机车的先祖。游览巴黎的中国同胞，很少把这座博物馆纳入旅游路线。原因很简单，就是在汉语世界中宣传得太少。我们接触的文学、影视作品当中，没有哪一部为它植入过公关软文或曝光镜头。

跑到这里的西方人，往往是意大利作家安伯托·艾柯（Umberto Eco）的粉丝，特别是看了悬念迭出的《傅科摆》。在那部惊险小说里，男主角闭馆之后潜伏在这座工业博物馆。他的朋友被秘密社团劫持到这里，原因是一个可以控制世界的巨大秘密。至于那伙地下人物，说他们是共济会员亦无不可。在阴谋论者眼里，所有超出他们理解力的人，都在下一盘很大的棋，非把自己将死不可。

入夜后，小说主人公一路检阅去掉外壳的古老机械，朦胧中显现出金属骷髅的嶙峋结构，好像工业时代的鬼魂纷纷出更作祟。最后，那个落难的朋友被绞死在大厅里，用的正是傅科摆的吊线。是的，物理学家傅科用来显示地球自转的吊摆，真迹就在巴黎科技馆。当年北京一伙文艺活动家，非得管这个玩意儿叫“福柯的钟摆”。

这里说明一下：首先，这个装置不是用来计时的；其次，科学家傅

科不是后学家福柯，就像李太白跟李鸿章之间扯不上半毛钱关系。实在掰扯不清楚，去北京动物园对面的天文馆看看，就知道傅科摆怎么回事了。1993年，这座古建筑做过一次彻底整修，傅科摆也一度转移到先贤祠，就是左岸那座圆顶殿堂，里面安葬着伏尔泰、雨果、居里夫人、加缪这些有大功于国的人。

经过那次工程，博物馆如今的布设已大不同于《傅科摆》中的描写。按照小说中的说法，博物馆的一个地下入口可以通往巴黎迷宫般的下水道，主人公也选择了那条路逃离谋杀现场。就在七年前，傅科摆的吊索突然拉断，摆锤落地，损伤严重。修好重新展出，估计要等些日子。展馆大修期间，地下并未发现下水道入口，却在土层中挖到一处中世纪墨洛温王朝的墓地，说明这里长期闹鬼的传闻并非空穴来风。一座旧时代的修道院，竟被用作展示技术进步的舞台，其中的叙事张力，还有哥特式的氛围，都不乏讽刺意味。

当时有个名叫埃蒂安-路易·布雷（Étienne-Louis Boullée）的建筑师，此人一生跨度，大致是路易十五亲政到拿破仑称帝这七十来年时间。他实际建成的作品很少，影响主要来自理论和图样。从乌托邦气质的王家图书馆，到球形的牛顿慰灵冢，其巨大的体量、几何造型，乃至降至极简的装饰，正是启蒙精神的形象化，只是它们从来没有可能获得自己的物质形态。

历史从来不会在理念的地图上搜索路径。而作为观念的理性主义，作为旧制度的否定者，它本身又与自己的批判对象连筋带骨。当时的博物研究、技术发明，往往出于有闲阶级的知识好奇。这座展馆的大量展品当中，就有布莱士·帕斯卡（Blaise Pascal）发明的机械式计算机，还有18世纪化学家拉瓦锡（Lavoisier）进行氧化燃烧实验所用的设备。虽说如今看到的多数都是复制品，但毕竟能为了解当时科学活动提供一些现场感。

王宫内苑花样翻新的庆典，也为各类奇技淫巧创造了市场需求。博物馆有一间小厅，专门用于收藏波旁王朝末期的机械人偶，它们或击剑格斗，或搔首弄姿。由于路易十六本人就是机械控，在制锁方面造诣极高，在这方面自有异于常人的鉴赏力。这类人，包括沉迷木工手艺的明熹宗，托生于帝王之家实属人才浪费。

那些人偶的设计制作，大多出自一代名匠沃康松（Jacques de Vaucanson）之手，极尽巧思，能幸存至今的只是其中几件。最初为他博得盛名的，是一只发条驱动的鸭子，可以扑翼、进食，甚至排泄。除沃康松外，这里还有一个弹琴的女偶人，来自玛丽·安托瓦内特的御用钟表师大卫·伦琴（David Roentgen）的工作室，可以奏出八种不同的旋律。

革命风暴到来之前的法国，债台高筑，民怨沸腾。而这里的发明创新却一刻不曾停止，外国人眼花缭乱之余，看不透深浅究竟。但就像那些人偶一样，这些奢华的玩物都是海内孤本，不可复制。它们更接近艺术，而不是规模化的产业，社会受益成员的范围极为有限。在这一点上，与之一衣带水的英国则完全不同。

---

[1] 巴黎工艺博物馆（Musée des Arts et Métiers），用于陈列巴黎国立工艺学院的收藏，包括傅科摆及自由女神像原作，展示法国工业革命时期的发明成就。展馆建筑原为一座本笃会修道院。

3 美女与独角兽

大革命期间的巴黎，大量王宫和教会建筑被毁或改为公用。前面说到的圣马丁修道院，远非孤例。单说本笃会修会所属的克吕尼修道院，其被革委会征用的教产，就不止后来的工艺博物馆一处；位于左岸拉丁区的国立中世纪博物馆[1]，原本也属于这个中世纪时权势巨大的宗教组织。直到今天，很多人依然在按老习惯，管那儿叫克吕尼博物馆。

从塞纳河岸沿圣米歇尔大道一路往南，将近圣日耳曼大道，人行道是一片下沉地带，可以看到古代的残垣断墙。外行人也看得出来，这是古罗马的遗迹。喜欢泡澡的罗马人在这里找到一处温泉（当时巴黎这个地方叫作卢泰希亚），因此博物馆的全名是“国立中世纪博物馆-克吕尼温泉及公馆”（Musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny）。裸露的地基后面是一座哥特式宫殿，立面的雕饰部分带有法国文艺复兴风格；陡檐上的烟囱和老虎窗的山花，就像卢瓦尔河边的一些城堡。

款式的折中过渡，说明15世纪和16世纪之交，也就是文艺复兴时，这里有过修缮和增建。当时统治法国的还是瓦卢瓦王朝。博物馆正门外，就是保罗·潘勒维广场（Place Paul-Painleve），树丛掩映中，是一座蒙田的坐姿铜像。广场对面，就是有名的索邦大学。旧时往来于此的师生们，满嘴古典语言，之乎者也的，左岸这片街坊被称作“拉丁区”，据说就出于这个原因。

修道院虽属本笃会，却一反其内部自治传统，在系统内各机构之

间，实行严密的垂直管理。组织效率的提高，也是造成巨大影响力的原因之一。具体表现之一，就是这个机构不受传统教区辖制而直接听命于教皇。克吕尼本院在勃艮第，地理上距罗马比较远，还有阿尔卑斯山横亘阻隔，而离巴黎则近得多。在交通全靠人拉畜驮的中世纪，这一点尤为重要。

历任克吕尼修道院院长都常去都城公干，难免需要一座栖身的行馆。作为一个中国人，对此难免会有驻京办事处的联想。进入波旁王朝成为宰相的红衣主教大多在克吕尼修道院院长任上供职若干年；黎世留、马萨林、拉罗什富科，莫不如此。从制度到人事，所有安排都是以长治久安为目标，而且被证明相当成功。

然而这并没有什么用。大革命疾风暴雨般到来，摧毁了旧世界。巴士底狱被攻陷，而克吕尼公馆，也像野外圣马丁一样被新政权没收，另派他用；甚至一个医生一度把里面的礼拜堂用于解剖尸体。其实在革命之前，这里的眺望塔就被用作宇宙观测，天文学家梅西耶（Messier）的星云星团表便是在此研究疑似彗星天体的成果。即便更早的时候，这座修道院与世俗世界的关系也很紧密。在其有记载的历代住户当中，最为人所知的一位就是个俗人——玛丽·都铎（Mary Tudor）。

这个历史上的著名美女，原本是英王亨利七世的三公主，成年之后赶上英法两国议和，出于政治需要，被嫁到海峡对面，成为路易十二的第三位王后。随侍的女官当中，有一位正是以惑乱君王出名的安·波林（Anne Boleyn）。玛丽的兄弟，那个蓝胡子国王亨利八世为了娶到她，不惜废后毁婚，甚至跟梵蒂冈翻脸。这些人物都在英剧《都铎王朝》里或多或少有过戏份。

作为政治筹码的婚姻，本就少有幸福可言，何况一个52岁一个18岁，加之她心里还有别人。婚后还没到俩月，老王驾崩挂了，无男嗣。女婿弗朗索瓦一世即位，安排年轻的寡后迁居巴黎的克吕尼公馆。这其

实就是监视居住，看她是否怀有先王的骨肉。这位新君也是人物，后来列奥纳多·达·芬奇终老法国，就是因为他。

克吕尼公馆成为博物馆，是因为革命后的各种破坏活动让一些有识之士看得痛心疾首。其中有一个叫亚历山大·杜·索莫拉尔（Alexandre du Sommerard），小小年纪参加革命，后来在新政权的审计法院工作，业余时间收集研究古物。就像他的名字显示的，此人不是平头百姓出身，否则凭他那点薪水，肯定玩不起这个。收藏成为风尚，是文艺复兴的结果，富贵人家都有储珍室（Wunderkammer），拼眼光，比修养，自然还有经济实力。

最好此道的，是神圣罗马帝国皇帝鲁道夫二世，除了丢勒、勃鲁盖尔父子等名家的画作，他的藏品还有宝石和动植物标本，包括被误作独角兽尖角的独角鲸长牙。流风所及，一些教士、学者也加入了这个行列。索莫拉尔趁着公馆建筑尚未彻底被毁，把它盘了下来，用来储存、展示他搜集的中世纪老物件，并向社会开放，向人们义务讲解考古知识。他死后，国家成了接盘手。

之所以提及这些旧事，是顺便解释一下博物馆的功能。博物馆这个词的意思是“缪斯之家”。按希腊神话的说法，记忆女神谟涅摩绪涅和主神宙斯一连睡了九夜，结果产下各司其职的九个缪斯，分掌从天文数学到诗歌舞蹈的九种技艺，从事创造性工作的人，都要通过她们的眷顾，才能获得灵感。也就是说，博物馆是储存记忆的地方，而且是分类的记忆。这就是知识。缺了这部分故事，记忆将不再完整。很多朋友觉着逛博物馆枯燥乏味，就是因为忘了添加这些“佐料”。

伟大的博物馆都有镇馆之宝：巴黎工艺馆的傅科摆、北京故宫的《清明上河图》、大英博物馆的埃尔金大理石雕塑、菲尔德的霸王龙“苏”化石，而卢浮宫则有《蒙娜丽莎》。克吕尼的“蒙娜丽莎”是一组壁毯，现存6幅。它们就像达·芬奇画笔下的微笑，其中暗藏未解之谜。

它们在展厅中依序回环布置，就像连环画，却很难确定其中表现的故事。每一幅的构图，都围绕着一个仪姿袅娜而神情淡然的仕女设计；每一幅的画面中，人物右侧的雄狮暗示着王室身份，而左侧总有一头独角兽。各种文献对这种瑞兽描述各异。一般认为它外形似马，但头顶长有螺旋状长角，而且是偶蹄动物，额下通常有类似山羊的垂须，再就是它只能被处女驯服。

于是有人过度阐释，推断画面上的仕女，就是前面提到的玛丽·都铎；而与独角兽为伍，则暗示她并未和老东西路易十二圆房。一般认为，这组壁毯当中的五幅，象征人的五种知觉，即触觉、味觉、嗅觉、听觉和视觉。

有些画面寓意费解，比如饲喂鹦鹉代表味觉，扶持旌旗暗指触觉。有些画面则相对易懂，比如“听觉”中出现乐器演奏。这也反映出中世纪后期，音乐教育在上层女性当中已经相当普及。仍以玛丽·都铎为例，据信她就擅长弹奏鲁特琴。表现“视觉”的画面中，女主角手持妆镜，独角瑞兽则对镜自照，神态驯媚并略含笑意。

只有智力达到相当高水平的动物，才能通过镜像确认自我，黑猩猩、亚洲象和宽吻海豚，正是其中有限的几种。但在五个多世纪前，镜子这个意象，则更多用于暗示虚荣。各位看到这些画面，并不觉得陌生吧？这些壁毯的复制品，在电影版《哈利·波特》中出现过。

最后一面壁毯尺幅稍宽，画面中的美女正准备退入一顶蓝色的绒账，上面绣着一行题字：“我唯一的愿望。”她准备把手中的一串项链，投进侍女捧起的宝匣。为她掀起帐幕的，是独角兽和狮子。似乎她正要辞别感官主导的尘世，进入一个精神性的领域。当然也有完全相反的可能。但由于画面的静止状态，观众无法确定她是否处在一个重返现世的过程。

最后重返现世的是整组壁毯。这是一件淹没在时间深处的作品。这是15世纪末的古董，正处在这门技艺的黄金时代；产地佛兰德斯，即今天法国和比利时接壤的地区，是最佳产区。根据画面中的族徽判断，最初订货的物主，是国王查理七世的一位廷臣，但具体用途不详。但此人不久之后便突然辞世，挂毯也随着一次人口迁徙，流落到法国中部小镇奥比松。这里将成为壁毯业的后起之秀，很多居民都是佛兰德斯工匠的后代。仕女和她的独角兽，则被当作范本。

路易十四亲政之后，鼓励法国贵族奢靡攀比，而新富裕起来的布尔乔亚阶层也群起效仿，再加上政府扶持国货替代进口的产业政策，奥比松人依靠当地手工业维持了两个世纪的繁荣。最后还是大革命摧毁了奢侈品业依附的旧制度。传统绝技世代相传的织工染匠，转而靠粗重劳动糊口，直到第二帝国的镀金时代，社会畸形繁荣，涌现出一大批冒充“老钱”的暴发户，四处搜购挂毯这类附庸风雅的神器。（猴按：挂毯是用来保温的。）

今天，奥比松的壁毯作坊还在营业，不少外国人驾车跑过去选购。尽管早就用上了机器，可工序还是太过繁冗，织好一张不是一两天的事，价钱总要几千欧吧。仕女和独角兽再次进入公众视线，是在距离奥比松不远的布萨克城堡。

1841年，有个调查文物古迹的官员，就在那里发现了这些壁毯。因为恶劣的保存条件，这些古老织物霉蚀虫蛀，损坏严重。这位官员受过考古训练，非常识货——六张旧挂毯一看就是羊毛、蚕丝还有金线绣织而成，植物颜料染色；精美绝伦的人物和动物造型，达到了这项艺术的巅峰水平。主体部分之外另有一大看点，就是它们的背景处理。它们独一无二地使用绛红色主调，点缀其间的各类花卉以及动物纹样绝无重复。

传统上，订货甲方提供的设计图样十分简约（所以叫作“卡通”），

仅仅规定主题部分，而背景花纹完全由作坊的艺匠根据自己的经验和眼光自由发挥。这种富丽繁密的风格被称为“千花款”，除了用于装饰外，还要记录世间最脆弱易逝的部分，让其永不颓败。

这种风格后来大受追捧，制作者为满足急剧扩大的需求，通过花样的重复使用提高效率。海外代工的现象也时有所见。明朝末年，中国东南沿海的一些匠坊便为欧洲宫廷织造壁毯，只因原料短缺，羊毛有时会用棉线代替。本猴在纽约大都会艺术博物馆就见过一块，表现斯巴达王后海伦被劫，从而引发特洛伊战争的故事。这一西方传统主题背后，所有补白之处，用的都是中国式的祥云、蝙蝠纹样，甚至还有密檐式宝塔和卷毛哈巴狗。

言归正传。发现壁毯的这位官员，名叫普罗斯佩·梅里美[2]。当年就是因为有他一力斡旋，比利牛斯山区的卡尔卡松城堡才没有被拆掉，否则这个后来的热门旅游景点早就没了。再比如沙特尔大教堂、亚威农老城这一系列古迹，还能保持今天的样子，也有此人的功劳。

梅里美的名字为人所知，更多是因为他的文学地位。曾由比才（Georges Bizet）改编成歌剧的《卡门》，便是他的小说名作。那部小说中关于史迹、风俗的议述，便处处流露出专业人士的洞见。按照他的说法，那些壁毯原本不止六块。其中有些被城堡的主人当作地毯使用，甚至剪成小块，派作更加不堪的用场。于是他立刻写信，吁请巴黎各界为保护国宝文物予以襄助。这件事在当时影响很大，梅里美的文学同人乔治·桑[3]也曾前往布萨克城堡小住，并把壁毯写进新小说《让娜》。以她当年的盛名，这相当于一次广告植入。

尽管各路意见领袖为之积极奔走，这场壁毯拯救运动也是在多年后才终于有了转机，并由已经成为公共机构的克吕尼博物馆，出面将其买下。此时，创办博物馆的索莫拉尔早已作古，由他的儿子埃德蒙接掌相关事务。城堡方面显然不懂得这些古董的价值（否则不会如此糟践东

西），所以成交时没太要价。1882年，修复后的《美女和独角兽》在巴黎正式展出。

每一轮文化遗产大破坏，往往有两个阶段。动乱高潮期自不待言：一般人性命尚且难保，遑论其他。待局势平稳后，社会步入繁荣发展的初期，又会有新兴势力推土机般势如破竹。这时的社会已经重新洗牌，旧文化的权威代言人就算没有死，也早被批倒批臭。再到百废待兴，主流心态通常是社会发展已过奇点，过往的一切早以作废论处。事情还要等到再下一轮，人们幡然醒悟——那些被扫进历史垃圾堆的东西，原来还是蛮值钱的，有些还是国家的宝贵遗产。很多情况下，这个过程还是民族主义的伴生现象。

当文艺家忙于古董时，有人已经在下一盘大棋了。进入19世纪中叶，长期动荡的法国变了，其首都也在变。现在统治法国的是路易-拿破仑·波拿巴，也就是拿破仑三世。比起要把整个欧洲推倒重来的伟大伯父，这位第二帝国君主的野心，倒是收敛了许多。他只想改造巴黎。

然而这个项目的规模，也已超过凡尔赛不知多少倍。这项由奥斯曼男爵负责的浩大工程，新建房屋多达十万余栋；拓宽的林荫道连接起一个个大型广场和火车站，规划成星形放射状。从这一构想不难看出，久经动乱之苦的巴黎精英阶级渴望秩序，而且他们的趣味并不太坏。

大规模建设必须赶上适当的窗口期，经济开始起飞，但又不至于过度繁荣造成人力成本暴涨。凡尔赛宫如果推迟五十年，或许根本无法开工。一个工商业巴黎，取代了《悲惨世界》中那个污浊陋巷网成的迷宫。整个过程少不了强制拆迁之类的恶政，也有历史遗留的景观就此消失。比如，曾把法国领上强国之路的腓力二世，曾经兴建一道巴黎城防，如今只在先贤祠那一带还能看到一段残垣。

很多人带着怀旧情绪回顾那段历史，包括作家雨果。其中的是非功

过，至今仍难评判。重建之前的巴黎，很多街道宽不过一米，两车对驶，不管人力畜力，都会卡死在当场；二十几人群租一间小屋，可谓家常便饭，更不要说霍乱等疫病流行。那个偶尔被人念及的旧巴黎，我们至今还能在马维尔·夏尔（Marville Charles）等早期摄影师的照片中一窥当年的样貌。也曾有人指出，随着那些破旧房屋被铲除，穷人想在这座城市落脚，反而比以前更难。

更大的工程是下水道，而这也早已成为另类景点。一般谋事者的毛病，是顾上不顾下，领导眼里看不见的部分，能偷懒就偷懒。而巴黎从13世纪起，开始铺设石板路面，沿着中线凿出一道深槽，让污水沿规定方向流到别处——咱别提古罗马，历史从来都不是线性发展的——后来有了原始的下水系统，把污染区从家门口移到了塞纳河。然而讽刺的是，一个复杂庞大的上下水双向系统，却是在一个常遭诟病的冒牌皇帝治下兴建成形的。

展藏独角兽挂毯的克吕尼博物馆地处左岸，这里受改造计划影响相对较少。但即便如此，其所在的圣日耳曼大道和圣米歇尔大道也是奥斯曼工程的产物。街道两侧，第二帝国式建筑一律是灰色外墙；芒萨尔式屋顶下，排列着铁艺雕栏装饰的阳台和窗口。

每当暮色四合，路边的煤气灯由市政工人逐一点燃，把栗树下的人行道照成光影迷离，展示衣香鬓影的绵延舞台。那些曾被瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）赋予诗性色彩的游手好闲之徒，鬼影般纷纷出更。他们是人类历史上最早被现代性驱遣的僵尸，也是重新定义城市生活的新型能指，包括他们流连于豪华橱窗的招牌习性。这一习性即是美学，也是经济学意义上的属于小资产阶级典型的身份标志。这种“窗购”行为被称作“舔玻璃”。那道透明隔层冷漠而坦率，向人们昭示欲望对象的同时，又把他们隔绝在安全距离之外。

随之而来的是普法战争和巴黎公社。但一系列新的灾难，也没能阻

止下一轮繁荣的到来。这一派华美的浮世景象，更多是遮蔽，而不是消除了问题。底层人民依旧生计艰难，文物也照常损失，只是方式不同而已。那些古物找到了新买主，其中就有另外一组独角兽壁毯，因为大西洋对岸的美国人阔起来了——下一站，纽约。

---

[1] 巴黎国立中世纪博物馆位于巴黎拉丁区，原为克吕尼修道院院长的府邸，现为博物馆，以收藏法国中世纪艺术品著称。

[2] 普罗斯佩·梅里美（Prosper Mérimée，1803～1870），19世纪法国作家、考古学家、俄语文学翻译家，第二帝国时期曾任参议员。

[3] 乔治·桑（George Sand，1804～1876），19世纪法国作家，一生多产，著有《魔沼》《小法黛特》等。她的情人当中，有不少名噪一时，如诗人缪塞、音乐家肖邦，以及作家梅里美。

4 镀金时代的修道院

夏天到了，到处有人端着手机，沿门挨户搜猎袖珍精灵，连从不见光的御宅族都上了街。假如你恰好在纽约，从布鲁克林的展望公园（Prospect Park）到曼哈顿更出名的中央公园（Central Park），所有这些公共空间里，到处都能看见捉怪的年轻人。

一贯高冷的博物馆也设立了精灵站点，招揽更多观众入场，哪怕他们根本不看那些展品。民主时代嘛，博物馆也会屈尊俯就地亲民一下。先是第53街的现代艺术博物馆，也就是MOMA，开风气之先，在入口处设了一个站点。媒体的一张图片里，一只三撮毛的黄色超能鸭，傻站在这座谷口吉生设计的时髦建筑门外。另一个站点设在二楼特展区，可以搜到更多的怪物，说不定还有皮卡丘呢，但是你得购票才能进去。

美术馆楼下著名的雕塑花园，更适合这项活动。加入捉怪游戏的博物馆远不止此一家。这一手或许能把观众统计报表做得亮眼一点，拿给董事会和赞助人看。起风了，大家都往风口挤。谁不想借力上青天呢？问题是那些盯着手机做侦查科的怪粉，未必会分心多看几眼墙上的画。对他们来说，最好再设立几个充电站，解决一下智能手机待机时间太短的问题。

猎获稀罕之物，自古就是人之所欲，只是尺寸见方的手机屏幕格局有限，圈不住大家伙。古人崇尚大尺度，也不懂什么平等。那时候只有极少数人，可以把狩猎目标扩大到想象的范围内。前面说到的巴黎国立中世纪博物馆的独角兽壁毯，就是体现这种口味的大作品。马可·波罗

曾在他的东方游记中提到过独角兽，说个头和大象差不多。估计他见到的是亚洲犀牛。考虑到独角可供药用的传说，这种可能性更大。

瑞典人卡尔·林奈（Carl Von Linné）出名之前，人对动物的分类都是根据表象特征。汉语里的鲸、蛇、驼这些字的偏旁，足以说明这一点。除了巴黎那组挂毯，纽约也有一组《猎捕独角兽》（The Hunt of the Unicorn），同样来自法国，原主的家世更为显赫，现在归大都会艺术博物馆所有。

曼哈顿西北角的崔恩堡公园，是一片花木丰茂的平缓高地，园地西面俯临哈德逊河谷，晴天时向南远眺，自由女神像隐约可见。面对眼前的河山胜景，你会想起早期纽约作家华盛顿·欧文（Washington Irving），他把哈德逊河形容为“美国的莱茵河”。他展望的是一个富饶而文化繁荣的美国。将近一百年前，美国著名的富二代小约翰·洛克菲勒置下这块产业，为了景观完整，他顺便也买下了河对岸属于新泽西州的那片坡地，也就是后来的帕利塞德峭壁公园。

这是典型的有钱又任性。然而，小洛这次大规模置业，并非出于经济利益的考虑。作为标准石油公司创建人老约翰·洛克菲勒的儿子，原始积累阶段的脏活已经与他无关。他开始关心工人的劳动环境和福利，也很在意家族名誉的洗白。

就在这片园地的林木之间，可以看到一座城堡样建筑，北侧高耸着罗曼式的方塔形钟楼，风格远远超出了美国历史的范围。这栋建筑便是由他资助建造，后来捐献给了新成立的大都会艺术博物馆。这里后来成为大都会的修道院艺术博物馆[1]，专门收藏中世纪展品。可以说没有到过这里，就不能算完整见过大都会。

这座时间的堡垒，入口并不宽大，仿佛要把外部的时间阻挡在门禁处。一切骤然一暗，里面是一个幽秘的哥特世界，回廊曲折，沿路的拱

券廊柱，都是中世纪的式样。这里共有四处回廊，内部一律是四方形的庭院格局，有的空间大些，用于展示中世纪园艺，其中两百余种花草树木，都是地理大发现之前的欧洲地方品种；有的中庭面积很小，只有四面的瓦檐框出头顶那一方天光。

经院一般的所在，不能没有礼拜堂。这里就有不止一处，里面布设的物件从牙雕到石棺，从教堂祭坛到来自拜占庭的马赛克圣像，反映出一个信仰时代的形象；阳光被彩绘玻璃窗滤染成天庭的幻影。《猎捕独角兽》就出现在这样的背景下。

这组挂毯一共有七幅，五大一小，另有一幅仅存两块残片。它们也是“千花款”的经典。单从工艺及美感来看，它们稍逊于前面《美女与独角兽》中提到的巴黎那一组，但画面中一队盛装贵族行猎捉怪的景象，虽说出自想象，却也记录了早期文艺复兴时期欧洲上层阶级生活方式的若干细节，比如服饰、建筑和武器。这就像同样都是宋代艺术，《瑞鹤图》和《清明上河图》却向我们提供着不同的历史信息以及内心经验。

壁毯最初的布置方案，今天已经无从知晓，但它们之间仍像连环画那样，串接成故事：会猎开始——泉边兽踪——群起围攻——困兽犹斗——满载而归。其中两段残片中，还能看出独角兽被处女驯服；另外较小的一幅，描绘了一头被圈养的独角兽。一个由受难到复活的叙事就此完成，同时完成了一个异教神话的基督教改造。每一个画面中，众多人物错落有致、造型准确：动作性场景充满呼之欲出的戏剧性；犬、马等辅助角色同样气韵生动，绝无敷衍；各色花木也如植物学标本般精确。

《捕猎独角兽》完成于15世纪和16世纪之交，同样也是佛兰德斯织毯业黄金时代的作品。关于它们最初的来历，各种说法彼此矛盾，兹不赘述。以后几个世纪，它们一直挂在拉罗什富科家族的城堡中。喜欢法国文学的朋友，对这个姓氏应该不会陌生。17世纪时，拉罗什富科公爵家出过一个弗朗索瓦六世，征战从政之余，喜欢舞文弄墨，留下一部

《箴言集》，至今还是经典。

1789年7月14日在凡尔赛，时任拉罗什富科公爵，把巴士底狱暴动定性为“革命”。所以在革命年代，他们家的城堡肯定不能幸免于抄家，壁毯也被不穿套裤的老粗拿去盖土豆用（也不怕捂出绿芽来），将近一个世纪才物归原主，结果给弄得残损不堪。

辗转到了1922年。历经政治及产业的双重革命，再加上第一次世界大战，这几番折腾，地主家的余粮真的快没了。拉罗什富科家族的后人开始败家，把毯子出让给洛克菲勒，还得尽量躲着媒体，生怕变卖珍贵文物的行径引起社会公愤。按说这位美国买主没少资助法国的古迹修复，而且全都是凡尔赛宫、兰斯大教堂（法国历代国王在此加冕）这样的大型名胜，可那也不行。

都说君子之泽五世而斩，这家人不少代位高权重，已经算是够彪悍了。变卖家当的起因，是他们打算在城堡里修一座高尔夫球场，可又赶上银根短缺。当时这些英国玩意儿正好非常时髦，稍有自尊心的人家，谁肯甘居人后？想想普鲁斯特的《追忆似水年华》吧。书里不也有好多golf、tennis、club这样的英语词吗？

这里接连提到壁毯，也是因为这个传统上受到低估的艺术门类近年来突然咸鱼翻身。专家们似乎突然意识到，拉斐尔、鲁本斯这些大师当年都曾致力于此。大都会的前任馆长托马斯·坎贝尔（Thomas Campbell）就是这个领域的权威，策划过几个有关的展览，均大获好评。比如三年前的“交织的世界”，主题就是文艺复兴之后、产业革命之前的纺织品贸易。

那次展览呈现出一个前现代的全球化的生产和交易体系，那些用于欧洲宫廷的丝制裙装，就有来自中国的外包加工产品。不同于以丝绸闻名的中国，南美和印度主要输出棉织品，说明当时的国际经济已经出现

明确分工。作为纺织艺术最高成就的壁毯，自然占据特展的中心地位。“交织的世界”似乎在用视觉和文字叙事传达这样的观念：现行秩序古已有之，至少在当前的历史时段合理。

对这套叙事抱有异议？可以，但你得提出另一套叙事分庭抗礼，这需要有些“软实力”。现今人们对于历史的兴趣，早已从意识形态转移到物质文明方面。它既是基础，也是背景。只要讨论历史问题，“某某某及其世界”早已成了标准格式。而壁毯这类博物馆中的传统杂项，地位也随之看涨。假若倒退若干年，谁又会把漫画、电视剧当正经艺术看待？

作为一个展览空间，大都会修道院分馆的与众不同之处，在于通过回收欧洲废墟的遗物，“编辑”出一个还原语境。较之一般博物馆的period room（时代展室），它以庞大的尺度，重建出旧世界的一角，让你觉得眼前的展品被复位，回到它们本初的文化和物质背景下，虽然我们知道这一切都是错觉。一个中世纪的场景，飞来峰般穿越到纽约这么一个文艺复兴都没经历过的地方，自然需要一番人为手段。

这件事得追溯到一战前。当时有个旅居巴黎的美国雕塑家巴纳德（George Grey Barnard），他和别人联手，从法国各地废弃的中世纪教堂和修道院搜寻哥特式建筑的部件，再转手倒卖到美国。当时的土豪人家，喜欢把宅邸修建成欧洲的中古式样。这个市场相当可观，参与其事的人，大多成了赶上风口的猪。这一动向很快被法国当局察觉，这些人又魔高一丈，把囤积到手的拱石、柱头、雕刻之类，混充其他物品，装箱出货，托运到纽约。它们最终的集合地，正是哈德逊河边的崔恩堡公园。

几番周折之后，小约翰·洛克菲勒把这些古老砖石全部买下，委托建筑师科伦（Charles Collens）重新拼装，搭建成修道院的样子，最后连同先前收购的《猎捕独角兽》壁毯，以及家藏的大批雕塑、古籍等文

物，捐献给大都会艺术博物馆。那些建筑部件当中最好的部分，均来自法国西南部的四座修道院。正因如此，这个分馆被称作The Cloisters，用的是cloister（回廊）一词的复数形式。

就像符号学家艾柯曾经评述，这种文化复制并不关心历史本身，它只是移植历史的想象。这种架空、混搭甚至超越了真伪的层面，从而上升到一个绝对的领域。从赫斯特城堡到迪士尼世界，再到拉斯维加斯的威尼斯赌场，都能感到那种文化的回响。

---

[1] 修道院艺术博物馆（The Cloisters）为纽约大都会艺术博物馆的两处分馆之一，专门用于展藏欧洲中世纪艺术品及文物。

5 大都会，作为秀场

前文提到的几处博物馆，都是建立在古老的历史陈迹之上，因而展品和这样的背景之间，更多的是一种“嵌入”关系。与此相反，现代博物馆往往属于“非语境化”的场地——素净的墙面，诊室般的照明——以免干扰我们的观赏。这是一种信息减噪。位于曼哈顿第五大道上的大都会博物馆总馆便是一例，完全不同于刚刚聊过的回廊分馆。

尽管整栋建筑带有诸多新古典风格的元素，然而大都会的展示场地本身，却是反复古的。这对观赏绘画非常重要，因为你的注视范围被限定在画框之内。此外你还需要脑补一点儿小常识。比如面对大都会的梵高《自画像》，你总得知道作者是个荷兰人，此人个性超怪异，对巴黎的很多事儿都看不惯，于是跑到南方的普罗旺斯暴饮阳光，还抽风割掉自己一只耳朵，最后用手枪了结了一生。这些说法其实不乏争议，但听上去比较“艺术”，能和我们憋屈的平凡人生形成强烈对比，虽然主张谋杀说的学者也能把故事讲得头头是道。

也有一些知识，你从书上是读不到的。本猴多年前在这里见过一个导游，年纪已经不小，但还能看出她曾有过的美貌。她在波洛克（Jackson Pollock）的一幅滴彩抽象画跟前，手里的光笔指指点点，讲解画家当年都在哪些地方掸过烟灰。听着挺酷，对吧？也许当年她在艺术圈待过，所以知道内情。玩艺术成功率极低，你得随时准备清仓撤离，换个地方自食其力。

一般人参观大都会，都是跑到总部大厦转上几个小时，两脚肿痛，

算是完成一次文化苦旅。这也不难理解。作为能与卢浮宫、大英和艾尔米塔什齐名的综合性艺术馆，这里的藏品数量浩繁，而且门类齐全，依照通例分为埃及、亚述、波斯、希腊、罗马、中世纪欧洲及伊斯兰，文艺复兴、巴洛克、古典及浪漫主义、写实及印象派，直到现当代，外加包括中国在内的东方经典，其中不乏珍品。

比如你可以看到杜乔（Duccio）的圣母像。单从稀有程度来说，这位锡耶纳文艺复兴大师的作品，幸存至今的仅七幅而已。其他偶像级的藏品还有安格尔[1]的《布罗格利公主》，笔触的精确和工细几近极致；伦勃朗的《戴金盔的人》、梵高的《向日葵》，也都是画家本人的一流作品。美国本土艺术的成就，也在这里被一再强调。来自埃及的丹铎神庙（Temple of Dendur），受联合国教科文组织委托，也寄存在这座馆内保护，以免被阿斯旺水坝蓄起的尼罗河水淹没。

这类全面覆盖文化史的综合类博物馆，其实很难在各个领域面面俱到，即便是卢浮宫也一样。对于美国这样一个文化上的后发展国家，尤其如此。最好的意大利、德国以及西班牙的文艺复兴和巴洛克收藏，还是分别保留在佛罗伦萨、维也纳以及马德里这样的地方，就像最好的伦勃朗和梵高作品大多在阿姆斯特丹，而最好的印象派作品也一定要到巴黎去看一样。世界上还是有些东西，再多的钱也买不来，抢也无济于事。

对于博物馆来说，搜藏和学术研究固然重要，但如果只藏不展，那还不如改成库房算了。类似大都会这样的机构，其更大的长处，一是资金充裕，二是策展能力超强，它们会在业内频繁拆借藏品，推出各种主题的临时特展。一个博物馆的水平和活力，经常就表现在这些特展上。它们提供的是眼光，是见识，还有前沿的学术成果，以及当前思想气候的变化。再稀罕、再名贵的馆藏，也要组织到一个富有创意的叙事框架内，才能彰显意义。

铁打的空间，流水的展。仍以大都会为例，近年脑洞大开的文化流水席，或曰流动盛宴，可以说是接二连三。仅举近期的例子，像最近国内有过介绍的“耶路撒冷1000～1400年：天国下的子民”。这个特展原本计划安排在修道院分馆，但最终落实到第五大道总馆。借自几十个机构的两百余件展品，呈现出11～15世纪的耶路撒冷，一个位居欧亚非三大洲之间的要冲之地，各种宗教、风俗、语言杂处的文明中心。

我们看到不同的利益、价值在此对话与冲突，代表它们的是各国客商、朝圣者和十字军。犹太人相信弥赛亚将于世界末日到来时在这里降临；对于基督徒，救世主耶稣在此受难并复活；穆斯林的先知穆罕默德逃离麦加后，由这里经历天国。两百多件展品中，原产于耶路撒冷的极少，但它们都以不同的方式流向这座城市。

但作为一座世俗城市，耶路撒冷的活力主要表现在物资的集散和增值，而不是技术创新。一个十字军骑士的石棺上，墓主雕像手中的宝剑却是中国款式，也许购自远来的行商，也许是缴自敌手的战利品。当年那里流通的硬币来自西西里的匠坊，铸币原料却要从摩洛哥购入，而那些金沙的原产地则远在西非。犹太人镂工繁复的金制婚戒，叙利亚的玻璃器皿，还有来自遥远中国的青花瓷，纷纷证明了那些金币的国际购买力。

这座繁荣的国际都市，吸引无数人远道前来寻找机会和灵感或开阔眼界。整个14世纪，仅威尼斯一地，每年就有三艘船驶往以色列，每艘载客都达千人之多，远远超出我们的想象。

对于大都会，类似特展近期还有“佩尔加蒙，古代世界的希腊化王国”。2016年初路过柏林，重访久违的博物馆岛，赶上佩尔加蒙博物馆部分改建，2019年才能完工。临时被关闭的，恰好是佩尔加蒙的宙斯神庙祭坛。这件杰作体量巨大，上面的浮雕表现巨人族与奥林匹亚诸神的战争。整件装置能在室内展出已属奇迹。没过过久，这组石雕便运到了

大都会。同时还有罗马卡比托利欧博物馆[2]的石雕《垂死的高卢人》也被借到纽约，联袂呈现出一个早已消亡的世界。

当年，随着亚历山大盛年早逝，其麾下众将拥兵自立，盛极一时的马其顿帝国遂告解体。其中，阿塔鲁斯在西亚建立统治，定都佩尔加蒙（今土耳其境内）。他在这里效仿雅典卫城，大兴土木，建成一个堪与埃及亚历山大港比肩的文明中心，延续先主推动的希腊化扩张。那些庙宇的遗迹，至今辐射出一种世界性而非地方性的文化趣味。而这种趣味的影响，一路向东延伸，甚至通过佛教造像，间接波及中国。

这种文化上的世界主义，也是纽约这座商埠一贯秉承的传统。就像一部老纪录片里说的，你可以从没到过纽约而成为纽约人。这种理念需要通过包括大都会在内的文化机构，潜移默化地传达给公众。而公共教育也正是博物馆的社会功能之一。

几年前，本猴去布鲁克林一家图书馆。那一带五方杂处，满街涂鸦，也有时髦的新公寓，不时出现在某个街角，有些墙上还留着招租广告，一看8888、6688结尾的电话号码，就知道业主是炎黄子孙。那天赶上大都会派人来讲解现代美术史。听众都是附近居民，男女老少，看着幻灯片打出的莫奈、毕加索，忙不迭地赞叹。记得有个男孩上了弦似地不断举手，追问为什么《达·芬奇密码》没有讲起那些画家。然后大家领到免费的博物馆门票，有人或许从此成了艺术爱好者。所谓多元文化、政治正确之类的政策，并非全无诚恳。

大都会今天的做法，也是历史不断进步的结果。谁能去博物馆，从来都是一个政治问题。观众在公共场所相互攀比、效颦、蔑视、看与被看，展示阶级差异。以呼唤民主闻名的法国画家杜米埃（Honoré Daumier），也在漫画中讥笑过穷苦之人面对埃及艺术时的无知。这些人忘了，对于无知者的无知，更是致命的无知。而历代枭雄也都赢在这一点上。

社会学家布尔迪厄说，博物馆有助于维护现行的等级秩序。新富阶级需要自我展示的空间。他们不会为了社会和谐，牺牲掉辛苦习得的繁文缛节和文化优越感。对于他们，展品反倒成了戏码中的配角。19世纪70年代大都会刚成立时，刻意规定星期日闭馆，以免鄙视链末端的劳工利用唯一的公休日混入高雅的艺术殿堂，打扰有闲阶级的静好岁月。

做出这项规定的，是大都会首任馆长塞斯诺拉（Luigi Palma di Cesnola），以防穷人在艺术圣殿吐痰。此人原籍都灵一带，经历过意大利独立战争、克里米亚战争和美国内战，后来得到美国总统任命，成为派驻塞浦路斯的公使。就在外交官任上，他一不小心混成了考古学家。当时这个头衔经常就是盗墓贼的代名词。发掘工作就此展开，塞浦路斯艺术也在大都会占据了重要地位。统治这一地区的土耳其苏丹，可没兴趣维护古代异教文明的遗迹。否则，不论雅典的帕特农神庙浮雕，还是佩尔加蒙祭坛，怎么可能获准出口到伦敦、柏林。

塞斯诺拉经手的收购当中，有一件至今为人诟病。那是一乘布置在罗马厅上层的古战车，青铜防盾上有神话人物和鸟兽浮雕，车身上还有象牙装饰，专家认为它是伊特鲁里亚王国在被罗马吞并前铸造的。1903年，意大利中部一个山村的农民挖酒窖时，发现一座2600年前的墓穴。其中一些青铜随葬品后来卖给法国人，换来两头奶牛，也有人说是买了盖房子的瓦。

此后文物几经转手，最后在巴黎拍卖，被美国人购得，运往纽约。整个过程背后的推手，正是执掌大都会艺术博物馆的金融巨头摩根。近年来，当初发现战车的翁布里亚地区，有人着手讨还这件珍贵文物。这个运动的发起者认为，当初战车是通过走私出境，违反了意大利的相关法律，属于掠夺行径。

然而麻烦在于，当事各方对这些法律的有效性，有着完全不同的看法和立场。博物馆方面曾就此表态，说对方的要求，就像卢浮宫把《蒙

娜丽莎》送回意大利一样。而整件事的关键，仅在于哪一方的诉求得到法律支持，而不是去搞什么道德情怀。从1989年起，这辆战车一度从公众视野中消失。

2007年，重修后的希腊罗马厅重新开放，战车也在修改原有的组装错误后，再次现身。正是意大利考古学家阿德丽安娜·埃米里奥奇，发现车身的首尾被当年的修复专家完全颠倒，以致车辕一直都被装反，后来的修改工作，就是在她的指导下完成的。

在大肆搜购的背后，我们可以看到一个后发国家的经济社会活力以及文化上的真空效应。对大都会而言，其胃口远不止于通常意义上的艺术品，有时就连展馆的建筑都是收藏对象，比如上文说到的大都会回廊分馆。久而久之，很多原来的土豪也都有了修养，不再满足于势利的附庸风雅。

---

[1] 安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres，1780～1867），法国新古典画家，师法普桑（Nicolas Poussin）、大卫，反对德拉克洛瓦偏重色彩表现的画风，长期被视为学院派典范。作为业余小提琴家，他和当时的巴黎音乐圈也有交游。

[2] 卡比托利欧博物馆（Musei Capitolini）是罗马的一座综合性博物馆，位于卡比托利欧山，内含艺术及考古各部，收藏包括罗马帝国时期到文艺复兴及巴洛克时期的文物和艺术作品。

6 美术馆大劫案

一百年前，很多欧洲废墟的建筑部件，被人整装运到美国，重新拼装成古建筑的样子，有些成了土豪新宅的点缀，有些则被用于建造博物馆。

那一波仿旧潮流中，大都会远非孤例，波士顿的伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆[1]，也有很多装饰部件来自欧洲。一些柱头和墙饰，取自不同的中世纪或文艺复兴时期建筑遗迹，镶嵌在水泥结构中，拼贴出一幅马赛克式的文化图景，就像古代的宗教机构，往往会用来路不明的圣体、圣物、舍利子，彰显身份地位的合法性。加德纳博物馆于1900年动工，于1903年元旦建成开放。揭幕酒会聘请了当时最好的波士顿爱乐乐团演奏助兴。

加德纳博物馆的建筑，并非本地常见的殖民地式样，而是以威尼斯的巴尔巴罗宫做样板。那是大运河上一新一旧的一组宅邸。老的那座，是典型的威尼斯哥特式风格，临水的外墙上带有石雕的立柱和花型窗饰；后来加建的巴洛克式部分，包括一间著名的书斋，里面的天顶壁画，出自最后一代洛可可大师提埃坡罗（Tiepolo）之手，后来成了纽约大都会艺术博物馆的收藏。

在改编自伊夫林·沃小说的英剧《故园风雨后》中，男主角随贵族朋友到威尼斯探访老爸，就是住在这栋建筑里。剧中，老主人听说年轻人正在学画，问他最想去看哪些名家的作品。

“贝利尼[2]大师。”年轻人回答。

“哪个贝利尼？”又问。

“难道还有两个？”

“三个。”

16世纪，威尼斯的贝利尼一家，以绘画闻名当地，老爸雅各布调教出两个著名的儿子：詹蒂莱和乔凡尼。哥哥原本负责总督府装修，可工程做到一半，因为国际政治需要，被总督遣往伊斯坦布尔，为奥斯曼土耳其苏丹画像。帕慕克的小说《我的名字叫红》，就以这段历史为蓝本。弟弟对于后世艺术影响更大，除自己成为一代宗师，又带出乔尔乔内和提香这样两个名垂青史的徒弟。这段题外话是想说，这种地方的文化家底，外人无论如何也是搬不走的。

随着“镀金时代”的美国富豪拥入欧洲置产，那座老建筑也被抄底。落入美国人之手后，巴尔巴罗公馆反倒增加不少文艺范儿。亨利·詹姆斯曾在这里写作；法国画家莫奈到威尼斯写生时，也在此落脚；美国画家萨金特[3]则在这里为主人寇蒂斯一家画像。1894年，瑞典画家安德斯·佐恩（Anders Zorn）接受委托，在这里完成了一幅肖像，画中人物正是伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳。

这位女士原本是纽约一个成功实业家的千金，早年就学巴黎时，养成了奢侈的艺术口味。而她的夫婿约翰·加德纳则是波士顿人，家世人品也是一时之选，后来成了航运业巨头。独子夭折后，这对夫妇经常回到欧洲旅行，搜购古玩和艺术品，而威尼斯则是他们的最爱。然而约翰也未享天年。

寡居的加德纳夫人回到波士顿，抚育几个养子之余，所有心血都花在创建一座博物馆，用来展示她和亡夫多年积累的艺术收藏，也为自己多年旅居威尼斯的记忆最终选好一处下碇之所。然而波士顿虽有查尔斯

河经过，却不是水巷纵横，所以建筑更多着眼内部，而不是外观。遇到一个情怀值爆表的甲方，设计师基本沦为土木工程师，只需把雇主的各种念头一石一瓦搭建出来，然后拿钱走人。

建筑的核心是一座玻璃棚顶下的室内花园，环顾四壁，里面才是巴尔巴罗公馆外墙的样式，好像把摹本建筑里外翻了个个儿，只是没有运河。展品布置方面，这里更像欧洲旧时代富贵人家的私人空间——家具、壁饰、地面，都是威尼斯的老款式——但是和现代博物馆大异其趣。

这里，观众可以看到一个年轻、文化上幼稚的美国。它的上层阶级奋力跻身文明世界，热切地期待文明中心的认可，虽然他们已经拥有世界第一的经济体量，虽然他们的欧洲表亲更多会对充满南方土风的爵士乐，或是“水牛比尔”代表的蛮荒西部表现出屈尊俯就的热情。

新兴大国面对精致文明，总有羞于启齿的自卑和向往。对高端事物略知一二的外省精英，面对势利刻薄的文明人，不时报以鄙夷。那里，除了教堂、剧院和博物馆，其他所有的大门，并不对他们敞开。还有一种人比较强悍，比如加德纳夫人。这类人试图移植欧洲的全部记忆和想象：从园艺、饮宴、室内乐、沙龙谈话到艺术鉴赏。但那只是一个经过编辑的想象的欧洲，去粗取精后，只剩下文化经典。

经典记录的，是人类行为和心理中变化最少的部分，同时经典也在规约人的行为和心理。其副产品是重复，也就是俗套。所谓俗套本意是“雅套”，只是一切风雅，落套便俗。这是审美上的kitsch。这个词曾被装模作样地译作“媚俗”，或是其他，基本都属于扯淡。人之所媚，其实是雅，只是他们把主题的永恒，误会成风格的无限次回收。

美国精英也曾追捧经典。那个时代不时兴祛魅，大家还都端着，而且是真心诚意地端着。好在他们没去复制曾经产生那种经典的等级社

会。我们今天看到的是一个鼓励创新的美国，而不是等而下之的欧洲复制品，虽说美国的消费文化也会容忍甚至鼓励迪士尼式的正能量“鸡屎”风格。咱们还是音译吧，就像英特尔（intel）或者英特纳雄耐尔（international）。

加德纳美术馆拥有世界级收藏。首先值得一提的是波提切利的《卢克蕾希亚之死》。作者的名头先不算，单说五个世纪前的蛋彩画，能有多少保存至今？画中的故事来自古罗马，女主角是历史上有名的烈女。当时罗马还是王政时代，国王卢修斯·塔克文·苏佩布（Lucius Tarquinius Superbus）靠发动叛乱篡得王位，并图谋把元老院推选君主的传统改成世袭制。由于种种不义之举，这位僭主留下“傲慢者”（Superbus）的绰号。一次对外战争期间，他的儿子强奸了一位执政官之妻卢克蕾希亚，结果引起复仇兵变，国王家族被驱逐，罗马进入共和时代。

另一件文艺复兴名作出自威尼斯大师提香之手。这幅取材希腊神话的《劫夺欧罗巴》，描绘的是克里特岛上的欧罗巴，被化身公牛的天神宙斯劫拐到北方的大陆。这也是欧洲命名的起源。

名家作品不止于此。威尼斯另一大师丁托列托[4]的《黑衣女》，以及伦勃朗早期的一幅自画像，也都是精品。这里还能看到意大利的乔托（Giotto）、拉斐尔、乌切洛（Uccello）、贝利尼父子、布伦齐诺（Bronzino），尼德兰的凡·艾克（Van Eyck）、鲁本斯，德国的丢勒和西班牙的苏巴朗（Francisco de Zurbaran）、委拉斯凯兹等的作品。你还能看到法国的布歇（Boucher）、马奈[5]、德加（Edgar Degas）、马蒂斯，还有出身美国的惠斯勒（Whistler）的创作。

别忘了加德纳夫人的朋友萨金特。他的贡献是早年在巴黎沙龙的成名作《西班牙舞者》，从笔法到设色，处处表现出青年萨金特游历西班牙、刻苦研习委拉斯凯兹的心得。它也是这位美国画家媒体曝光率最高的作品之一，或许仅次于现藏于大都会的《X夫人》。

对于有些人，这些展品正齐声呼唤：偷我吧！

1990年3月18日。那是个雨夜，爱尔兰裔居民众多的波士顿，刚刚过完圣帕特里克节。两个穿警服的男人，把车停在位于芬威区的加德纳博物馆外。他们下车后按了门铃，自称这一带有人闹事，被上面派来调查。门卫违反夜间值班规定，开门放进了这两个外人。这个警卫名叫里克·阿巴斯，是个摇滚青年。那天在当班之前，他刚和乐队一起参加过一场演出。从技术上说，起身开门也是一个严重失误，意味着一旦有事，他根本来不及返回原位按警报电钮。接下来发生的一幕如同警匪片。

两个假警察进门后，检查了阿巴斯的证件，命令他面朝墙站，然后把他从背后铐了起来。另外一个警卫正在四处巡视，听见动静后从楼上赶到前台，但也被迅速制服。他们告诉两个倒霉蛋："这是打劫，先生们！"进入展区后，劫匪直奔荷兰厅，先对那幅伦勃朗的自画像下手，却触发了警报装置。慌乱之中，他们随便顺了几件东西，然后窜到其他展厅。

一夜之间，博物馆损失了13件藏品，包括中国商代的一座铜觚，估价总值约5亿美元。由于馆内装有动作探测器，作案过程被记录下来。不过，此案至今未破。失窃后的加德纳博物馆，人气反倒更旺。大批观众流连于空画框前，默悼一段失去的记忆。那些空画框至今仍悬挂在展厅原来的位置，像是证明记忆的空洞也是记忆的一部分。

在被盗藏品中，约翰内斯·维米尔[6]的名作《演奏会》画幅较小（72.5厘米×64.7厘米），估值最高，超过2亿美元，而且有价无市。毕竟这位代尔夫特大师的作品，现存不过三十余幅。画中，一个姑娘坐在羽管键琴前，跟一个弹鲁特琴的男人合作，为一个拿着歌篇视唱的女人伴奏。这是17世纪"黄金时代"荷兰富裕市民的典型日常生活景象。伦勃朗的《加利利海上的风暴》，表现《圣经·新约》中耶稣基督的一次神

迹。此外，马奈的《在托托尼》，则是法国印象派时期的杰作。

为追回失窃藏品，博物馆开出500万美元赏金，引得一批歹人浮出水面，一时众声哗然。有人透露赃物已被运到爱尔兰，也有人说去了以色列，还有人说东西落到一个同性恋神父手上。除美国联邦调查局（FBI）等执法机构，也有一些私人侦探甚至调查记者介入此案，但所有线索最终都引向死端。

首先罪犯的作案动机就是个谜，加之线报大多来自市井小贼，连维纳斯和米老鼠都分不清楚。也许幕后主使的趣味独特，在窃贼锁定的目标当中，包括5幅德加的素描，而价值远高于此的米开朗基罗、提香和拉斐尔的作品却得以幸免。考虑到这一类贼赃极为烫手，几乎没有变现的可能——偷画不像偷车，每一件涉案作品都是流传有序的海内孤本，极易追踪——罪犯的动机基本无以揣度。这也是此案难破的原因之一。

当年的安保措施形同儿戏，根本无须电影《纵横四海》中的手段。长达81分钟的作案过程，虽然一度被警报打断，可入侵者却能继续从容作业，而且撤离之前，还有时间毁掉监控设备中的录像资料。引狼入室的警卫阿巴斯后来回忆说，他被铐在配电箱上，为了给自己壮胆，一直在唱鲍勃·迪伦的《我最终会被释放》（I Shall Be Released）。然而，2015年波士顿警方公布了案发前一天夜里的一段监控录像，从中可以看到，这个警卫也曾开门放进一个陌生人，此人用竖起的衣领遮住了五官。

阿巴斯从未向查案人员提起此事。还有一个问题，就是这段录像何以等到20多年后才浮出水面？至于博物馆为什么不找靠谱的专业警卫，非要雇用一个经常嗑药的嬉皮，据说那是董事会不懂事，盲目削减预算的结果。执法当局曾锁定两名嫌疑犯，但从未公布他们的身份。这两个人，一个已经死于癌症，另一个则在与黑帮火并中丧命。2016年初又传消息，一个因为其他罪名而在押的嫌疑犯可能涉入此案，而且突然获得

减刑。有人猜测这是幕后交易的结果。

虽说事过多年，但这桩旧案并没有冷透。就在不久前，旧金山一位日裔德国籍画家，又把当年失窃的13幅画作重新画了一遍。当然，这些新作的风格技法，与原作都有相当的距离——实现拟真仿作，恐怕得靠人工智能——只能算是一种纪念性的姿态。最后，但并非最不重要的是，究竟谁能拿到那500万美元赏金？

作为一桩世纪大案，涉案赃物如此惹眼，除非是想据为禁脔，否则很难保证贼人不会销赃灭迹，以防引火上身。

---

[1] 伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆（Isabella Stewart Gardner Museum）为美国波士顿的一家美术馆，收藏丰富，范围跨越欧亚及美国艺术，创建人加德纳夫人是美国重要的慈善家和收藏家。1990年该馆被盗，共13件藏品失窃。此案至今未破。

[2] 乔凡尼·贝利尼（Giovanni Bellini，1430～1516），文艺复兴时期威尼斯画家，生于画师家庭，其父雅各布、其兄詹蒂莱，在画界均有盛名。

[3] 约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent，1856～1925），美国画家，巴黎美院毕业，长期旅居法国、英国，大量作品力主表现富裕阶层生活场景。

[4] 丁托列托（Tintoretto，1518～1594）是文艺复兴时期威尼斯画派名家，本名雅各布·科明（Jacopo Comin），父亲经营染坊。丁托列托是其绰号，意为染匠的儿子。

[5] 爱杜尔·马奈（Édouard Manet，1832～1883），19世纪法国画家，出身巴黎殷实人家。他为现代都市生活找到最初的绘画语言，被印象派画家视为同道。

[6] 约翰内斯·维米尔（Johanness Vermeer，1632～1675），荷兰“黄金时代”画家，主要表现代尔夫特（Delft）中产阶级的日常生活。

7 《蒙娜丽莎》失窃案

波士顿加德纳博物馆被盗，不是该类案件的第一起，也绝不会是最后一起。艺术类犯罪，早已发展成一项颇具规模的地下经济，如果用人民币计算，目前每年全球涉案总额，可能高达百亿。

在公众想象中，偷盗艺术品的罪犯往往是些雅贼，就像窃书非偷。周润发、德尼罗等明星，都曾出演这类题材的影片。好像一沾艺术的边儿，刑事犯罪也都跟着纯洁起来。世界上从不存在“纯洁的”艺术，因为它永远与少数人的意识形态、政治经济地位相关。精英阶级则通过参与文化资本的流通，获得某种占有历史的权力幻觉。一切带有俱乐部性质的活动，其罪恶和价值，都表现在与生俱来的排他倾向之中，艺术盗贼因而也就有了道德正当性。

可按照专业人士的说法，这类文艺形象太过浪漫，就和其他领域的侠盗一样。根据统计，这类案件多属家贼招外鬼的俗套，极少用到精巧周密的计划，更谈不上那些惊悚戏码，而作案目的也大多是为了钱。

在《艺术世界阴暗面》（*Art & Crime*：*Exploring the Dark Side of the Art World*）一书中，荷兰犯罪学家泰惠斯（A.J.G.Tijhuis）曾经提到一件老案子。这个故事里，伦敦国立美术馆（National Gallery）丢失过一张威灵顿公爵的肖像，警方怎么都查不出线索。画像的作者鼎鼎大名，就是西班牙画家戈雅（Francisco Goya），画中人物是在滑铁卢战胜拿破仑的统帅。对于当时的西班牙人，这位英国爵爷打败法国侵略者，也算救星一枚，画家应该也是抱着真诚的感情为人家画像的。

总之，国立美术馆领导急得好像热地里的蚰蜒，可没曾想，贼人四年之后自动出来投案。大家一看，竟然是个貌不惊人的胖老头。他坦白说，因为看见博物馆有一扇窗子开着，下面还立着维修工留下的梯子，就顺梯子爬了进去。作案动机？他说是为了抗议电视收费。

这些人除了破坏正常的展藏和流通秩序，还有意无意地破坏艺术品。1991年4月14日，也就是加德纳博物馆出事一年之后，又有两个窃贼出现在阿姆斯特丹的梵高美术馆。画家文森特·梵高的弟弟提奥（Theodorus van Gogh），生前持有不少其兄未能出售的作品，它们后来成为这家博物馆的基础收藏。

那天闭馆后，潜入者藏身馆内，避开警卫，挨到凌晨再次现身，用枪逼迫警卫切断警报。那次作案，他们总共抢走了二十幅画，而且都是重量级作品，其中有梵高1890年死前创作的《麦田上的乌鸦》。虽然案件发生仅几个小时后，两名逃犯就被警方缉获，但其中三幅从木框上割下的油画，在他们强行塞入提囊时受损。

受损最为严重的一幅，是梵高早期的名作《吃土豆的人》。它完成于画家移居法国之前，色调晦暗，笔法粗粝凝重，暗淡的灯光下呈现出一个矿工家庭的简陋晚餐。画面的部分后来得到了妥善修复，挂回到原有的展位。然而就在博物馆的礼品部，你可以看到这件对于贫弱者充满同情的作品，被用在一种薯片的包装设计中，显得很不严肃。

2002年，梵高美术馆再次被盗，失窃的藏画直到最近才被意大利警方从那不勒斯追回。作为世界最大的艺术文物富矿，意大利组建了一支专业的警察队伍，专门负责保护这笔遗产。

然而，不管这个国家拥有多少珍藏，寻常百姓心目中最出名的一件（至少在绘画范围内），却没有留在本土。不用说你也知道，这里指的是那幅丽莎·代尔·乔宫多（Lisa del Giocondo）画像，俗称《蒙娜丽

莎》。对于世界上绝大多数人，说起油画这玩意儿，第一个想到的，十有八九是它。1517年，它的作者列奥纳多·达·芬奇应国王弗朗索瓦一世之邀，定居卢瓦尔河边的昂布瓦斯，直到辞世，并在那里最后完成了这一名作。

你也知道它就在卢浮宫栖身。如同《蒙娜丽莎》成了油画的代名词，世人眼里的卢浮宫，也早已升格为博物馆的柏拉图原型，博物馆中的博物馆，甚至成了一说就俗的话题。可真要是离了它，整个故事实在讲不下去。究其原因，首要的还不是其中浩如烟海的收藏。作为世界上首座真正意义上的公共博物馆，它的首要功能不在藏，而在展。

自12世纪起，卢浮宫就由一座行猎城堡扩展到后来的规模，或迎合上意，或追逐风尚，式样与时俱进。1665年，红衣主教马萨林建言国王路易十四，召请罗马建筑师贝尔尼尼赴法。到了卢浮宫，这位代表巴洛克艺术最高成就的大师，指着那些芒萨尔式屋顶上密集的烟囱，对路易十四说：陛下，这不像宫殿，倒像梳子。他忘了巴黎地处北方，烟囱虽不美观，却属必需。这种大不敬态度，使他失去了参与扩建的机会。

1682年，太阳王的宫廷迁往凡尔赛，而这座“故宫”将被冷落多年，直到大革命爆发，宫中的王家珍藏对公众开放。卢浮宫美术馆成立于1793年，算是雅各宾专政元年除旧布新的举措之一。馆内整齐有致的艺术品陈列，呈现出一种秩序感，有如血腥动荡年代的台风眼。

卢浮宫的另一项功能，是国民的荣誉供应站。它向新社会的公民们昭示，作为法国人，他们就是文明世界的中心，需要培养与其崇高地位相称的荣誉感。就像《马赛曲》中所唱：“起来，祖国的儿女，光荣的日子已来临！”一堆艺术品的无序汇集，就此被编入一条故事线，一个关于文明进步的“元叙事”。它为理性、进步这一套意识形态，史无前例地赋予了物质的形式。

我们今天见到的其他博物馆，基本都在复述这个故事。而故事背后，还有一套知识系统。启蒙时期，一些收藏家开始借用博物学家林奈的分类法，围绕名家名作，依据历史线索布置藏品，而散漫、猎奇的贵族口味，则逐渐式微。先是一个名叫克拉赫的人，在杜塞尔多夫，以派别及作家为索引，为当地选帝侯的画廊重新布展。各国有些存货的人士，纷纷起而仿效，现代美术馆的雏形开始显现。

但论影响之深远，还是要属卢浮宫的历史和学派划分。它的核心部分，是三大画派学说：意大利（又细分为佛罗伦萨、威尼斯、博洛尼亚等）、北方（尼德兰、德意志、荷兰）以及法国。名师的家法传承、影响来源以及历史贡献，也开始得到重视和研究。每个艺术现象都被纳入一条清晰完整的历史文脉。据我们了解，西方近代艺术至今没能脱出这一窠臼。

当代卢浮宫的社会功能，早已发生巨大变化。这个传统上供人研习临摹名家经典的场所，逐渐发展成旅游景点，也被越来越多的人视为上演文化成人礼的舞台。近年来，这个典礼几经概括提炼，发展到只要把一组自拍快照上传到社交媒体，就算搞定。本猴有个做旅游的朋友，旗下的导游能在半小时内，带队看完那里的“三大件”——《米洛的维纳斯》《萨莫德拉克的胜利女神》，再就是《蒙娜丽莎》。

巴黎本地人也瞄准了这趟生意。国内刚开放时，北京有个常在文艺圈泡妞的法国留学生，练得一嘴天桥京片子。后来好几次在卢浮宫见他陪着几个中国人，都是一身肥肉来回晃动，新置的西装捉襟见肘，几根残毛儿染得比乌鸦还黑。“各位领导，”这个巴黎地陪满脸鸡贼地指着《蒙娜丽莎》说，“趁这会儿人不太多，我给您几位再多照几张。”

早年间去卢浮宫，还能先去其他各馆转一圈，从埃及、亚述，再到古典主义、巴比松派。一路看下来，天已向晚，多数人去了餐馆，这时再去那几个热点，还能享受到片刻清静。如今这一手基本失效。直到临

近闭馆，《蒙娜丽莎》仍被一层层自拍杆围得水泄不通。而在不远处，同样出自列奥纳多·达·芬奇之手的杰作《岩间圣母》，跟前则一片冷落。当我们看一幅画时，我们究竟想要看什么，或者只是为了被看，这是一个问题。

有关《蒙娜丽莎》最早的文献记载，可以在瓦萨里（Giorgio Vasari）1550年发表的《艺苑名人传》中找到。此后它被不少人视为典范。拿破仑在位期间，曾将此画移至杜伊勒里宫的卧室，一度成为禁脔。19世纪的英国文艺批评家沃尔特·佩特（Walter Pater），也曾撰文论述此画作为永恒女性象征的艺术地位。法国诗人戈蒂耶（Théophile Gautier）则最早注意到画中人物的神秘微笑。

卢浮宫对外开放后，曾为它开设私用信箱，甚至还有一个人，模仿少年维特的样子，跑到它跟前饮弹殉情。因为它太过出名，开始惹人生厌，还被弄成了漫画，戏仿恶搞。这些都有资料记载。但一幅画的名气竟能大到后来的地步，却跟一个偶然事件有关。

1911年8月21日，那是星期一，卢浮宫依例闭馆。修缮部主任皮盖在各处巡查时，恰好路过著名的四方大厅。这个展区专门用于陈列文艺复兴和巴洛克名家。他一路检阅那些价值连城的作品：从提香、委罗内塞、丁托列托、拉斐尔、鲁本斯、伦勃朗，直到委拉斯凯兹。其中只有《蒙娜丽莎》一幅画缺席，它没有在墙上。皮盖当时并没在意。当年博物馆管理制度松弛，经常有摄影师把画拿到室外拍照。

皮盖刚刚离开大厅，墙上的一道暗门便打开了，从里面走出一个人。那是一间隐蔽的储藏室，里面堆满了三脚架、画框、调色板之类的画具，都是供美院学生临摹古典大师之作用的。神秘现身的人个子很小，是博物馆雇的油漆工，名叫文森佐·佩鲁吉亚（Vincenzo Perugia），他是意大利人。前一天收工后，他没有回家，而是躲进暗室待了一夜。

确认四下没人，他跑到《蒙娜丽莎》跟前，把画摘了下来，然后换上馆内员工的白大褂，折叠起那幅画在三块杨木板上的名作（文艺复兴前期的佛罗伦萨，尚不流行布面油画），夹藏在衣服里，顺着扶梯下了楼。这时他才发现，通道下面的出口已经上锁，他被困在楼梯间，直到一个管道工听见门内有动静，帮他把门撬开。佩鲁吉亚的好运气还没结束。等他赶到博物馆大门时，唯一的门卫恰好擅自离岗。窃贼就这样逃离现场。

次日一早，博物馆照常开放。画家路易·贝鲁（Louis Béroud）来到四方大厅，支起画架，准备开始写生。他的作品属于行画，主要取材于巴黎的室内空间，特别是歌剧院、博物馆和博览会内景，很能讨好有钱的外国游客喜欢。然而，本该出现神秘微笑的墙面上，只有四颗铁钉留在那里。他找到警卫报告，可人家根本就懒得搭理他——想必又是哪个摄影师拍完照，忘记把画送回原处。画家非常直男癌地打趣道："一个女人要是没去找情人，那就一定是在照相。"

可直到中午，他要等的那张画还是没有送回来。在贝鲁反复催问之下，警卫这才去问摄影师。对方回话说从来就没借过那幅画。下面的事轮到警察去忙了。可这件事很难找出头绪。那年头的博物馆，连个警报电铃都没有，更别提什么摄像头、红外格栅之类的。博物馆领导接到的报告很简单：它没了！失窃的消息这时已经外泄，新闻界趁机起哄八卦。

人们质问当局，下一次会不会轮到埃菲尔铁塔被偷。关于嫌疑犯，意见领袖们纷纷捕风捉影，接着开始互撕，就像刚打完鸡血。有人说这是美国富豪摩根雇人所为，要不就是德国人暗中使坏。保守派报纸则继承了坏事一律归罪犹太人的老传统。美丽城的黑帮自然也难脱嫌疑。还有人提到亚当·沃斯（Adams Worth）的名字。这个美籍德裔大盗纵横四海，人称黑道拿破仑。在柯南·道尔的福尔摩斯小说里，罪犯之王莫里

亚蒂的原型就是此人。

《蒙娜丽莎》一案，恰好赶上西方传播史的一个节点。新闻管制放松，加上识字率提高，一些新型小报占领市场，面向受教育程度及收入水平较低的人群。正是这些小报，以耸人听闻的方式，把重要事件的消息传送到社会各个角落。关于卢浮宫名画失窃的报道，一下子成为全球众多报刊的头版头条，从巴黎到纽约，从伦敦到布宜诺斯艾利斯。一件艺术品获得如此巨大规模的宣传，历史上还没有过先例。此外，盗画故事还被编成小品，在夜总会演出。这是一张名画一夜成名的故事，它从原本的名流级别，一下飞升到众神行列。

九天后，卢浮宫重新开放，拿破仑庭院南侧的入口处车来人往（当年没有玻璃金字塔），来看《蒙娜丽莎》失踪。墙上的空位留着四颗铁钉，夹在一幅提香和一幅科雷乔（Correggio）之间，就像缺掉一颗门牙。这幅尺度谦逊的巨作，还没混到后来独占一面展墙的规格。

人潮当中，有个布拉格年轻人，名叫弗兰茨·卡夫卡。当时他从米兰途经瑞士的卢加诺，一路北上，亲身尝试一套创新模式，用最省钱的办法旅游。他筹划出版导游手册，推广自己的食宿攻略，希望借此实现财务自由，不用再去上那糟心的破班。可他老怕别人剽窃，不肯多谈自己的创意，结果既没拿到订单，也没谈下风投。

停留巴黎期间，卡夫卡没能看到《蒙娜丽莎》，却平生头一回坐上了地铁。和他同行的，是他的朋友马克斯·布罗德（Max Brod），就是后来违背作家遗愿，把原来商定全部销毁的手稿拿出来出版的那位。可他们不知道，也是在布拉格城里，当时还有另外一个人，也姓卡夫卡，一门心思只想当作家。此人还写过一部小说，讲一只甲虫进化成人的故事，应该比较励志吧。那部手稿倒是真的没了。这些都是命。

《蒙娜丽莎》一案牵涉极广，嫌疑人当中不乏各界名流。先是诗人

阿波利奈尔遭到拘留，因为他倒卖过一件从卢浮宫偷来的雕像，买主是画家毕加索。这件雕像的造型，启发毕加索构思出《阿维尼翁的少女》，开创了一代立体派画风。

当时尚未脱贫的毕加索新泡一萝莉，赌咒发誓要在艺术世界出人头地，让她共享富贵，于是积极搜罗各种独家专享的风格资源，以图创新。先锋诗人一进局子全撂了。等到传讯画家时，他也把屎盆子全都扣到阿波利奈尔脑袋上。可警察烦心的不是雕像，而是古画，最后一看查不出什么名堂，就把俩人都放了。

还有人说“快乐妇人”是被观众看烦了，于是伺机私奔。前面说过，Mona Lisa是俗称，更有文艺气息的叫法是La Gioconda或者La Jaconde（取决于你是意粉儿还是法粉儿），字面意思是“快乐的女人”。一件高端艺术品，因为失窃成为公共话题，又意外普及了文化知识，也算是不幸之幸。有家烟草公司打出广告，画面上蒙娜丽莎溜出展厅，躲到外面抽烟。相比之下，后来马塞尔·杜尚给她添的那两撇胡子，实在是无伤大雅。所以，艺术家在“流氓”面前永远自卑。

当时法国一片歌舞升平，史称“美好时代”。十年前那届世博会，让巴黎成为“光明之城”，也多少洗刷了普法战争的耻辱。但繁荣的经济并未惠及社会下层，加之肉食者鄙，一面刺激民间叛逆情绪，一面助长颓废的世纪末遗风。社会心理的扭曲，又让不少江洋大盗被神话为大众偶像，并以通俗文学、流行歌舞等娱乐形式赋予他们美感。信奉暴力的无政府主义者，则频繁袭击政府，刺杀政要。至于一般的偷盗、抢劫，就更不在话下，而且手法与时俱进，问世不久的汽车、自动枪械都被用来作案。

这对警方也是激励。探员单靠经验和线报办案已经过时。这是科学精神深入人心的时代，念过书的人不管真懂假懂，言必称庞加莱、爱因斯坦、弗洛伊德。

接手侦办名画失窃案的，正是以科学方法著称的名探贝尔提翁（Alphonse Bertillon）。此人是查案科学化的先驱，各国沿用至今的标准化罪犯档案照以及犯罪现场摄影，都是他的发明。他的另一贡献，是将囚犯身体各部分测量后存档，如囚犯刑满后重操旧业，便可用于提调稽对。贝尔提翁法至今仍是人体测量术的别称。在小说《巴斯克维尔的猎犬》中，有人恭维福尔摩斯的专业知识仅次于贝尔提翁，由此可见此人的影响力。他也的确为柯南·道尔塑造神探提供过灵感。

贝尔提翁同样干过违背科学精神的勾当。比如，他拒不承认指纹较之人体其他尺度特征，在指认罪犯时更加有效。而在著名的德雷福斯案中，他向法庭提供了错误的笔迹鉴定。左拉的《我控诉》一文，便是为这个让军方诬告为德国间谍的犹太裔上尉申冤。贝尔提翁没能侦破此案，因为现场提取的窃贼作案痕迹和警方档案中的任何记录都对不上号。

两年后，潜回佛罗伦萨的文森佐·佩鲁吉亚找人销赃，结果被人报了警。在法庭受审期间，这个文化程度有限的人打出民族主义这张牌，自称是为祖国意大利拿回被外族掠夺的文化遗产。他也讨厌油漆工这个身份，自称是一个画家。不管卢浮宫的馆藏当中有多少东西的来历不堪深究，《蒙娜丽莎》肯定不在此列。它是画家本人带到法国，并在法国完成的。

归还法国前，这件成为世界新闻的名作曾在佛罗伦萨乌菲齐美术馆[1]寄展，供当地人观赏。它毕竟出自一位托斯卡纳的天才之手。那个人达到过人类创造力的极限，文艺复兴式人物这一荣衔，他可以无愧专享。

---

[1] 乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）是展藏文艺复兴时期意大利艺术的最重要的博物馆，位于佛罗伦萨老城，收藏大部分来自美第奇家族。

8 赝品大师

《蒙娜丽莎》窃案尘埃落定还没几天，就又有人生出幺蛾子。结果直到今天，仍然有人不断追问这幅画失踪期间，是否曾被复制过。意思就是，如今挂在卢浮宫的那张达·芬奇的画作，到底是不是真迹？如果不是，卢浮宫又是怎样欺瞒公众的？

阴谋论根植于人性某一扇区，不管什么样的政治文化气候下都不乏市场，这里不再多扯。下面要说的是，这幅画确有不止一件摹本传世，马德里的普拉多（Museo Macional del Prado）、圣彼得堡的艾尔米塔什这些大博物馆，也都有收藏。另外还有一张《艾尔沃斯蒙娜丽莎》（Isleworth Mona Lisa），近年也被炒得火热，就是不久之前上海新天地展出过的那幅。

那还是一百年前的事了，当时伦敦有个收藏家，住在艾尔沃斯，意外发现一幅人物画。那是在一个老贵族的宅子里，这家人的先辈年轻时，像很多权贵子弟一样南下壮游，行程自然包括意大利。画中模特摆出一个类似蒙娜丽莎的姿势。据说此画后来被纽约新闻大亨普利策收购。

普利策写过一本书，论述该画何以出自列奥纳多之手，然后在自己旗下的书局出版。他辩称那是画家更早的一幅作品，因为画中描绘的是同一个人。反复表现同一题材，这在艺术家当中并不罕见。单就列奥纳多来说，《岩间圣母》便有两幅传世：一幅在卢浮宫，另一幅在伦敦国立美术馆。前者据信全部由画家本人完成，后者则有助手的贡献。而这

幅所谓“更年轻的《蒙娜丽莎》”，曾在瑞士一家银行冷藏多年，这两年重新出现在公众视野中，先在新加坡，然后是在澳大利亚、韩国、中国一路巡展。旧话于是重提。

作为门外汉，本猴深感奇怪的是，像这样一个艺术史上的重要发现，为什么伦敦、纽约、巴黎的大博物馆一律渗着（意为观望待机暂缓行动）？这也太过谦让了吧。审美趣味这件事不敢瞎说——小心文化盖世太保们的眈眈鼠视把你的头发眉毛给燎了——可就凭基本的直觉，再看一下画中那张妖俗的网红脸，也该知道那件东西实在不够Cinquecento（意为16世纪）。

话也不敢说死，万一这幅画被鉴定为真迹，至少可以推翻近年兴起的另外一个新理论——列奥纳多·达·芬奇的母亲是中国人，一个被贩运到意大利的女奴。一个五十好几的画家，不可能去画看上去二十来岁的母亲，否则这就不光是艺术史问题，还有量子物理。

专家判断一件艺术品的真伪，特别是文艺复兴那个时代的老物件，一定会查证很多线索，比如使用的材料、工具是否完全正确，有无人工做旧的痕迹，等等；还要检索历代收藏和转让记录，也就是要流传有序；此外还有画面的修复以及旧损画框的更换，这些都要符合档案记录。即便如此，这些细节所能廓清的区间，也仅限于某一时代、地域之内。锁定某人确为某一具体作品的作者，要比挑剔伪作更加困难。

我们去博物馆参观，一定会注意到很多古典绘画作品的表面密布着瓷釉开片似的裂纹。不管是蛋彩还是油彩，颜料都会经过干燥和老化的过程，造成画面上的细密的开裂，形成一件作品的“指纹”，加上裂缝中积塞的尘垢，很难复制作假。《蒙娜丽莎》的纹路属于典型的意大利式，几乎每一条纵线都像手相中的太阳线那样一路通天达地，鉴定时可以参照摄影档案比照辨认。

所谓的文艺复兴其实是复古；中世纪被压抑的古典文化，在危机四伏的时代里再度重燃。原本属于异教偶像的希腊罗马艺术，突然在上流社会升温。流风所及，自然涌现大批假货，填补供应缺口。一些巨匠也参与其中。米开朗基罗就靠干这个起家。二十岁出头的时候，他用云石雕出一件小爱神睡像，埋入地下做旧后，再谎称希腊古物出手。被他忽悠的买家权势熏天，不但自己是红衣主教，而且有个教皇叔叔——西克斯图斯四世，梵蒂冈的西斯廷礼拜堂，就因他而得名。

这个赝品没能保留至今，但同样题材的雕塑作品倒不算罕见，我们在罗马的卡比托利欧，或是纽约的大都会艺术博物馆，都可以看到。在苦主发现上当时，正好赶上米开朗基罗完成《哀悼基督》，一夜成名。那是一件旷世杰作，至今供放在梵蒂冈的圣彼得教堂（进门后向右看）。甲乙双方皆大欢喜。那是一个厚古薄今的时代，效仿古典大师而能做到神形皆似，本身就是才能的有效证明。

常见的伪作，并非具体名作的拟真复制，比如《蒙娜丽莎》，而是追摹某种既有的风格。一件不为人知的卡拉瓦乔或维米尔突然现世，肯定搞出大新闻。假如你的手腕高超，最终骗过了鉴定专家，心里那份儿嘚瑟足够回味终生。尤其是你自持才艺，却发现事业发展中遇到的“小人”比取经路上的妖怪还多。你渴望报复，画笔是你唯一的武器；你可以干掉那帮精英，何况还有金钱回报。

20世纪的荷兰出过一个画家，叫汉·凡·米格伦（Han van Meegeren）。此人曾经伪托约翰内斯·维米尔之名，画过一幅宗教画，名为《以马许斯晚餐》。根据《福音书》的记述，耶稣受难后，曾以不为人知的面目和两个门徒陌路相逢，直到在以马许斯的晚餐上掰分面包，才被认出。于是他们赶回耶路撒冷，见证基督的复活。这是西方近代艺术的常见题材，委罗内塞、卡拉瓦乔等人都有这方面的名作。凡·米格伦研究过“黄金时代”的荷兰绘画技法和颜料配制。他不是在临摹，

而是借用昔日大师的风格，完成一次创作。

维米尔生前落寞，死后作品仍不为世人所重，它们的价值被发现已是很晚近的事。西方表现女性形象的绘画作品，要论可辨识度，他的《戴珍珠耳环的少女》仅次于《蒙娜丽莎》和波提切利的《维纳斯的诞生》。可根据档案记录，该画在19世纪时曾有一次转手，成交价不到10个荷兰盾。到20世纪中叶，画面损毁已经相当严重。我们在海牙莫里茨亲王府美术馆（也叫皇家美术馆）看到的样子，是后人精心修补的结果，包括嘴唇上那道闻名于世的朦胧珠光。

由于埋没太久，他名下可信的传世作品非常少，没有争议的不过35幅。也正因如此，一旦有新发现，肯定轰动全欧洲。

凡·米格伦十分清楚，维米尔的绝技无法模仿。所以他选择了大师极少涉猎的宗教题材，假装这是一件成熟期之前的早年作品。《戴珍珠耳环的少女》那样水准的杰作，他不敢碰。他的绘画训练来自著名的代尔夫特理工大学，但他学的是建筑（他为当地设计的划艇俱乐部今天还在）。学院所在的古城，正是当年维米尔生活的地方，也算实地踩过盘子。

假如条件允许，这个地方非常值得一去——有维米尔的风景画《代尔夫特风景》为证——从海牙搭乘有轨电车就能到。赶上好天气，年轻人不妨骑自行车。当地名产除了叫作代尔夫特蓝的仿青花瓷，还有熏味奶酪。除了这位画家，这里也是著名科学家列文虎克（Antonie van Leeuwenhoek）的老家。可惜他们毗邻安眠的红砖老教堂（Oude Kerk）因年深日久，已明显朝门前运河倾斜，现已不再开放。

凡·米格伦回来就去了海牙，还在那里举办过一次画展，画中形象大部分是17世纪风格的人物，其中一幅的主题正是基督在以马许斯，算是他后半生事业的一次预演。当时艺术圈的中心正被立体派和超现实主

义占领。评论家认为凡·米格伦不过是一个匠人，毫无原创力；反之，他也憎恨现代艺术的肤浅、丑陋和趋时。

在海牙，凡·米格伦加入过一个从事艺术品造假的地下团伙，专门蒙骗美国的“新钱”。正是那些人的销货渠道，让他得以施展技艺，赚得平生第一桶金。现在，他已攒够了实施报复的资本，并锁定了第一个目标。那个人叫布雷迪乌斯，一个鉴定维米尔的艺术界权威。

依照凡·米格伦最初的计划，这件伪作一旦受到圈内承认，他就立刻向全社会公布真相，以此羞辱那些曾经羞辱过他的人。布雷迪乌斯果然中招，认定《以马许斯晚餐》确属真迹，还赞叹该画良好的保存状态，“就像刚从工作室拿出来一样”。只有这句话显示出一个鉴赏家的眼力。借用北京行内评论假古瓷爱说的一句话：摸着烫手。

假维米尔马上以天价卖出，也迎来各界欢呼，鹿特丹的博伊曼斯·凡·布宁根博物馆（Museum Bojimans van Beuningen）以及阿姆斯特丹国立博物馆展开竞拍，最后前者胜出。米格伦知道自己会成功，可没想到竟能如此成功。他学会了挥霍、酗酒、泡明星。为了高额收入，他只好继续造假捞钱，失去了坦白的勇气。

更糟的是，长期揣摩仿效前人的代价，是他果真丧失了原创的能力。接下来是二战爆发，荷兰被德国人占领。沦陷期间，凡·米格林伪造的另一幅维米尔，同样表现《圣经》题材的《耶稣与犯奸淫罪的女人》，辗转落入纳粹头目赫尔曼·戈林之手。为此他战后被控通敌。

直到可能面临死刑，凡·米格伦才交代了以往制售赝品的经历。伪造毕竟没有叛国那么严重。然而，他必须当众再画一幅维米尔，以此证明自己有能力犯下一项较轻的罪行。一夜之间，他成了骗倒纳粹帝国元帅的英雄，法庭仅以伪造罪判他入狱一年。刑满后的画家晚景凄凉，很快就死了。

人类创造行为的历史上，不知多少荣耀，来自匿名造假者谦卑的让度。面对无名英雄们，每一个据他人成果为己有的剽窃犯，都应深感惭愧。至于说凡·米格伦，碰巧案情反转，这才引出一系列啼笑风波。他绘制的赝品，从构图到笔触，从颜料的调配到画面的裂纹，全被列入专家们的雷达搜索范围；有些研究还把那些假画，提升到如何界定真实性的哲学高度。因为名气太大，大到能被博物馆收藏，那些假货本身，又成为后人仿造的对象。而那些造假者当中，就有他的亲生儿子雅克。

站在博物馆的立场上，想对赝品完全免疫，怕是不大现实。重要的是如何看待这个问题。阿姆斯特丹国立博物馆本就是凡·米格伦“作品”的最大藏家，近年干脆又添置一件他咽气时留下的石膏面模。在维也纳，也有一家赝品博物馆建成，他的大作也出现在馆藏名录当中。而同城另一家美术馆，著名的阿尔贝蒂娜（Albertina），为延缓一些名作的老化，经常把复制品挂出来展出，其中就有阿尔布雷希特·丢勒的《野兔》。

伦敦国立美术馆做过一场很有意思也很有意义的展览，这里值得补记一下。那是几年前，这家声誉极高的博物馆做过一次自我清理，拿出历代购入的伪造藏品陈列展示，同时介绍了当初遭受蒙蔽的过程，还有后来重新鉴定的报告，其中有些案情屡次反转，颇有悬念。比如，该馆19世纪时曾在佳士得拍卖行购得两幅波提切利的作品，其中一幅就是馆藏重宝之一的《维纳斯与马尔斯》；另一幅后鉴定为同时代仿作，可当初的购入价，反倒远高于真迹。

另有一幅《戴面纱的圣母》，博物馆也是作为波提切利作品收购的，所有技法细部看着也像。直到有人指出画中模特不对——虽说也是圆眼锥脸的类型，可感觉就是更像现代电影明星。于是这才拿到实验室检验，发现蓝色颜料的关键成分不是天青石，而是19世纪发明的普鲁士蓝。蛀虫蚀出的洞孔，也是现代人用细钻伪造的。

不过，反转也会带来意外的惊喜。这里有一幅《康乃馨圣母》，曾被长期判定为近代人的摹本，原作则出自拉斐尔手下。直到近年，美术馆一位研究人员重新审查该画，确认这是大师本人的作品。大新闻一出，立刻涌现出一批唱衰者，指出作品技法的种种问题，特别是人物腿部的解剖比例。

9 美第奇的署衙

在博物馆展出复制品，绝非只有维也纳的阿尔贝蒂娜这一家。至于吉维尼的莫奈花园，摆出来的全是复制品。怎样看待真迹和复制品，涉及各种文化和伦理问题。后者通常只是前者的影子，就像专替政要挨子弹的替身。除了一种情况，那就是真迹失传。现藏罗马马西莫浴场宫（Palazzo Massimo alle Terme）的《掷铁饼者》，就是一件古罗马复制品，而不是希腊原作。

即便在佛罗伦萨这样的近代艺术发源地，事情同样如此。比如《拉奥孔》，即传说中米开朗基罗伪造的那座古代雕像，也是古罗马复制品。这是一件极其重要的作品，但凡学过几天艺术的，一定画过它的石膏模型，作为素描基础训练。除了紧张扭曲的体姿，这个人物极度夸张的面部处理，早已经进入人类表情包的常用词汇，代表一种纯然的、没有救赎的、无望解脱的痛苦。

米开朗基罗或许没有伪造过它，然而它的巨大影响力，却在米氏中后期的作品中随处可见。不论雕刻作品如《被缚的奴隶》，还是西斯廷礼拜堂的穹顶画《末日审判》，莫不如此。由此，文艺复兴时代前期的静穆典重，逐渐让位于通过动态造型，展示心理上的洪荒之力，同时预告了下一个世纪的巴洛克风格。德国思想家莱辛曾以《拉奥孔》为题，论述造型艺术和文学之间的气质分野；受限于人类的心理承受力，诉诸视觉的表现痛苦的方式，理应赋予美感的形式。当然，真实的艺术实践，早已否定了这一原则。

《拉奥孔》是泛希腊化时代的典型作品，来自佩尔加蒙，作者据信是罗德岛的匠人。在希腊神话中，拉奥孔是一个古代祭师，因为泄露天机（试图揭开特洛伊木马的秘密），被司掌海洋的波塞冬用巨蛇缠死，两个儿子也被连坐。按照诗人维吉尔在《埃涅阿斯纪》中的描述，他向同胞呼吁，小心这木马，不要相信希腊人，哪怕他们带来礼物！西方人把黄鼠狼给鸡拜年，说成希腊人送礼，就是从这儿来的。

关于这组雕像，古罗马博物学家老普林尼——就是死于观察维苏威火山爆发的那位神人——曾经有过记述。此后雕像长期湮没无闻，直到16世纪初再次出土，并由当时的教皇尤利乌斯二世购得。

尤利乌斯二世身后，继任者利奥十世出于政治平衡的考虑，曾颁下一道法旨，委托雕塑家班迪内利（Bartolommeo Bandinelli）复制一件按比例缩小的《拉奥孔》，赐赠法国的弗朗索瓦一世（就是把列奥纳多·达·芬奇请到法国的那位国王）。可做好之后，教皇发现这件高仿太好了，好到舍不得出手，便又翻铸了一件青铜版，送给北方的化外之辈。利奥是一位出自美第奇家族的教皇，也是人文主义者，所以这件复制品后来被收藏在佛罗伦萨的乌菲齐美术馆。

这里地处佛罗伦萨老城，凭窗向外，满眼是阿尔诺河两岸的景致，横亘水面的是几座古桥。先是那座布满店铺的老桥，再向西是圣三一桥。后者是一座三拱石桥，因为造型优雅，自古就闻名于世，其北端就是托尔纳博尼街（Via Tornabuoni）路口。因为汇集各大奢侈品牌专卖店，那里近年吸引了不少扫货的游客。桥的另一端，有人相信就是诗人但丁邂逅贝雅特丽采的地方，不过这个说法基本不靠谱。

博物馆入口位于领主广场一角，本属市政办公机构，并非用来展藏艺术品。Uffizi这个词，就是offices的旧意大利语写法，类似署衙之类。它始建于16世纪中叶。当时统治佛罗伦萨的，还是美第奇家族掌门人科西莫一世。启动阶段的设计师是瓦萨里。

这个瓦萨里在绘画、雕塑、建筑等诸多方面，都有杰出的成就。圣母百花大教堂的天顶画、圣十字教堂中的米开朗基罗墓，均出自其手。文艺复兴这个概念，也是由他率先提出。只是他的《艺苑名人传》太过出名，不但记载了文艺复兴时代诸多艺坛巨匠的八卦画闻（拉斐尔死于纵欲脱阳，就是他的说法），还一个不小心，开创了西方艺术史写作的先河，光芒反倒遮掩了主业。

瓦萨里有名的建筑作品之一，就是那条贯穿老桥，连接阿尔诺河南北两岸的覆顶式走廊。惊悚片《但丁密码》里，汤姆·汉克斯和女医生就是被无人机逼入这条通道，一路逃到维奇奥宫[1]，也就是佛罗伦萨市政厅，去核对瓦萨里的壁画《马西亚诺战役》（Battaglia di Marciano）以及但丁的面模（也是复制品）。

这是一条比较文艺的逃跑路线，要是从圣三一大桥过河，那就直奔托尔纳博尼街购物去了。这条封闭长廊是乌菲齐的一部分，靠近博物馆那一段，两侧墙上挂满历代大师的自画像，从利皮（Lippi）、拉斐尔直到现代的名家。电影里，这些都是一闪而过。要想进去看，只能报团，而且还不便宜。

假如非要在西方各大博物馆中选出一个头名，本猴也像很多人一样，把这一票投给乌菲齐。坐拥美景是一个因素，可远不是最重要的；价值无与伦比的馆藏也可以稍后再提。首先，它不是通过军事征服或是撒钱来获得收藏的。这是一个内生型的有机体，一切都是自然发生积累的结果，没有强行的移植和仿效。它是现代文明发源的一个物质化缩影。

从中世纪晚期到文艺复兴时期，就在它周边，这个小小的区域，曾以惊人的连续性，汇聚过大批绝世天才。从历史长河的角度来看，这些人的贡献和影响，恐怕远非当今硅谷各位大佬所能相提并论。

说起文艺复兴，我们总是想到乌切洛、皮萨诺（Pisano）、乔托、吉贝尔蒂（Ghiberti）、多纳泰罗（Donatello）、布鲁内莱斯基（Brunelleschi）、波提切利、列奥纳多、米开朗基罗——像不像报意餐菜单？——这些人物。但在他们背后，还有更为深刻的社会文化演变。这个地方的世界性贡献，肯定不能忽略金融、财会簿记及政治理论（马基雅维利就是这儿的人）这些更为基础的部分。这里也是歌剧和芭蕾舞的发源地。

于是就要提到美第奇家族，因为没有他们，乌菲齐也就不会存在。关于这个巨大的话题，这里很不专业地说个大概。这个用粗体字载入史册的显赫家族本起于微末，从美第奇（Medici）这个姓氏猜测，先辈干的或许是郎中一类的营生。那会儿可不像现在，大夫们全都揣着博士学位，好些还是协和、哈佛的牛人。美第奇家族进城之后，又经过几代人经营，开始涉足获利丰厚的银行业，实力一路发展壮大，和一些老牌望族分庭抗礼，同时也通过联姻等手段合纵连横。

除了经营金融和羊毛加工（这是本地区制衣业的历史基础），美第奇还要争取自家子弟更多地进入行会，甚至市政部门。衙门里没人，行吗？这个家族的发展，是早期资本主义的一个典型案例。15世纪初，这个家族进入第一个兴盛期，成为执当地事务牛耳的家庭，不但有了公爵的封衔，还在这个小共和国搞起了世袭。而当时的佛罗伦萨，已经取代老对手锡耶纳，成为欧洲金融中心。几个节点叠加，最终促成一个新文化的动力机房。

美第奇家族的银行霸业维持了将近百年，在其全盛时期，分支机构遍布欧陆，甚至伦敦。那个时代，放贷获利还被教会视为死罪，要是抓了现行，可能会有火刑伺候。利息来自时间差，而时间属于上帝，人不得僭越。问题在于梵蒂冈拥有教众贡献的巨额收入，可教士又不能理财，只能由俗人代劳。此外，美第奇银行还会利用各国货币的差价，互

兑获利。干这单买卖，要在各路教俗权力之间长袖善舞，投机、行贿、拍马屁，一样不能少。

这是高风险生意，除了在政策法律的灰色地带走钢丝，大人物也不把债务违约当回事。此外，阴晴不定的政治气候，再加上虎视眈眈的内外敌对势力，都不让人省心。当时缺少评估风险的手段，只能定下死规矩：向红衣主教贷款不得超过三百金币，罗马商人和德国人不靠谱，绝不能借。最理想的客户是教廷人员。他们有什一税这项稳定的财源，而且商业信用良好。至于利息，最好解释成钱庄领取的打赏钱。

越是这样，越需要摆出盛大的排场，通过软实力自证合法性。于是文化产业派上了用场。文艺复兴运动最重要的一支，就是这家人赞助出来的。反观巴伐利亚的富格尔，财力远胜美第奇家族，基本就是闷声发财。那个年代，一组壁画带来的社会心理冲击，远超过当今一部大片。可完成这种规模的制作，仅仅颜料一项（需要天青石等稀有矿物），就是一笔不小的预算。此外，修建圣母百花大教堂、圣马可修道院，还有翻译希腊典籍，哪一样离得了这家进钱的铜商？

1737年，美第奇家族最后一个直系后代安娜·玛利亚·路易莎，把家族的全部收藏捐献给托斯卡纳政府，条件是这些艺术品永世不得离开佛罗伦萨。1765年，拥有这批藏品的乌菲齐博物馆正式开放。当时欧洲北方各国，包括英国的上流子弟，都有结业后南下壮游的风气。到意大利领略古典文化，是这项成人礼的重要一环。这些人最主要的目的地，一是罗马，二是威尼斯。由此也能看出特权阶级的传统兴奋点——权势，还有享乐。

这当中也有人去佛罗伦萨观赏美第奇家族的艺术收藏。当时最受推崇的不是本地名家，而是几个威尼斯人，特别是提香，还有同样来自东海岸的拉斐尔。今天我们说起这些名字，用的还是英语音译，而不是提济亚诺·韦切利奥（Tiziano Vecellio）、拉法埃洛·桑济奥（Raphaello

Sanzio）。而把佛罗伦萨按意大利语说成翡冷翠（Firenze），感觉也挺有范儿。就像不久前，老外不也管孟子叫“孟修斯”吗？

趣味的变化发生在19世纪，此时14～15世纪的佛罗伦萨本地艺术渐渐获得国际声誉。人们开始熟悉一批新的名字，文化意餐的菜单也翻到新的一页。乌菲齐的展廊就沿着这条线索开始。在楼上的前几间展厅，你会看到那些明星大师的老师，比如乔托的老师奇马布埃（Cimabue），还有列奥纳多的老师韦罗基奥（Verrocchio）。还有乌切洛、杜乔、马提尼（Martini）这些早期巨匠。意大利艺术正是通过他们的画笔，由中世纪进入文艺复兴阶段。

这些作品大多是圣像，拜占庭风格的印记依然明显，画中的人物造型刻板，缺少景深。当然，这些都是现代人的看法。在人民普遍笃信宗教的年代，绘画的功能并非描摹实体或者抒情想象，而是作为提示教义的符标。但历史的脚步就从这里加快。稍加留意，你会发现圣象中原本作为标配的那圈光环逐渐淡化消失，同时你会看到一幅非宗教题材的早期作品——乌切洛的《圣罗马诺之战》（Batteglia di San Romano）。他描绘的，是佛罗伦萨和锡耶纳之间的一次战役，骑兵集团的混战场面，它是在山景的衬托下展现的。

经过中世纪千年的缺席，风景再次回到人的视线中，被描绘，被观赏。同时它也预示了列奥纳多笔下一些人物的背景，包括《蒙娜丽莎》。还有一些出人意料的影响，如卡尔维诺在《我们的祖先》三部曲中描写的空壳骑士，灵感来源就是乌切洛画中的盔甲。

人们经常借用Quattrocento、Cinquecento这些词，来指代意大利艺术的15世纪和16世纪，感觉格调甚高，可对于当时的普通民众，那是一个极端黑暗的时代，邦国之间战事频仍，不时还有外部干涉。后来的奥地利首相梅特涅（Metternich）说过，意大利只是一个地理概念。1499年，就是米开朗基罗完成梵蒂冈《哀悼基督》雕像那一年，法国人挥兵

南下，占领米兰。当时列奥纳多正在那里设计一座战马铜雕，完成的泥稿被法军当作练习射击的靶子。1527年，巴巴罗萨的乱军进入罗马屠城，居民大部分死难，简直就像这些年的伊拉克。

再坚定的信仰，也有动摇的时候。文艺复兴艺术，特别是早期，主要还是接受教会委托。在一个生死无常的年代，就更需要以艺术为媒介，把天国和地狱的景象，通过拟真，呈现给世人。写实传统——俗话叫画得像——就此而来。透视感、准确的解剖和光影对比，成为标配。

其中很多技巧，希腊罗马古已有之，于是就要复兴。基督教之前的异教神话和哲学思想，也随之“偷渡”而来，进入人文主义的视野。原本属于技术的权宜之计，结果却是彼岸世界的人间化、舞台化。然而，新派作风说是写实，实为穿越。当时的画家不懂考古，也没去过中东，画中的建筑、衣饰都是自己生活中的样式。

人文主义的另一个副产品，是人性的普遍自觉。落实到艺术上，就是肖像的出现和普及。这里也有经济因素。那个世界当中不但有战争，也有繁荣的城市商业。否则怎么会有美第奇这样的家族？随着一个政治上无权，却有可观消费能力的社会阶层的出现，艺术家开始接受另一种委托，一种来自他们本阶级的委托，创作小题材作品。除肖像之外，还有静物和室内家庭生活。总之就是肯定日常现世，也就是所谓的市民口味，回避重大问题。咱别看不起这些，《蒙娜丽莎》就是这个领域的杰作。

美感也由此被特别强调。在乌菲齐，你会在一对师徒的作品当中，看到这一流变过程。先说师傅。这位名叫菲利波·利皮的画家是个屠夫的儿子，自幼失怙，长相也不讨喜。按照瓦萨里书中的记述，他从小被送进修道院，但不好好读书，只爱画画。身为出家人，他屡犯教规，还劫持过一个修女。这个修女面容秀美，有几分像法国影星贝阿（Emmanuelle Béart）。乌菲齐藏有利皮的《圣母与圣子》，就是用她

做模特，可以作为印证。再就是人物面部微妙的光效处理，仿佛把列奥纳多的晕涂法提前了几十年。利皮的风格，甚至模特的相貌，在其弟子波提切利那里得到了继承。不同之处是，波提切利对美的理解，似乎更多带有新柏拉图主义倾向，强调精神的超越。

这也是中世纪哥特风格的遗响。波提切利的很多作品，都会透露出遗世羽化的升华气息，就像馆中那幅《维纳斯的诞生》。画中女神的立姿有个术语叫contrapposto，重心放在一只脚上，体态略呈S形。在这幅画中，她轻盈得没有重量，可如果是雕像，这样的姿势就有危险，比如卢浮宫的断臂维纳斯，胯间的围布并非用来遮羞，而是承重。最近有人发现，米开朗基罗的《大卫》那只受力的脚上已经有了裂损。

2009年，这座役龄超过五个世纪的古老建筑，完成了一次全面整修。重新对公众开放后，《维纳斯的诞生》前面放置了一个深浮雕般的模型，供失明人士多少领略作品的大意。这种做法，在老城北面的圣马可修道院也被用于弗拉·安吉利科（Fra Angelico）修士的《圣母领报》（Annunciazione del corridoio Nord），十分人性化。

波提切利去世后，很快被世人遗忘。新一代大师米开朗基罗发展出更具攻击性的风格，开创了新的时代。直到1853年，他的《春》（La Primavera）在乌菲齐雪藏多年后被重新展出，立刻晋升到偶像级地位。当时，言必称拉斐尔的学院派，锅炉冒不出汽了，但又不是所有画家都像法国同行那样激进，于是拉斐尔之前的艺术，重新成了灵感之源。此后他对西方艺术，乃至时尚产业的影响，从未中断过。

除了壁画和架上画，波提切利还对文学插图有过贡献。他为但丁的《神曲》绘制的插图，有近百幅保存至今。其中最有名的就是《但丁密码》中用来解谜的地狱地图，其完成度最高。图中的地狱——更像陀螺、漏斗、蘑菇云还是龙卷风？——是用铁笔先在羊皮纸上划痕，接着用铅笔沿线勾勒，最后涂色，都是细密画般的手艺。如果仔细观察，可

以从密如虫卵的人形中，看到穆罕默德被开膛，而但丁的理想女性贝雅特丽采，则像他的花神的微缩版。稍提一句：这张画并不属于乌菲齐，而是收藏在梵蒂冈图书馆，要等那里的修护工程完成，才能看到。

但丁的巨著，是意大利语文学的始祖，也是西方文学由拉丁文转向方言俗语的最早实践。他在诗中叙述自己追随罗马诗人维吉尔游历九重地狱，目睹罪灵们饱受苦刑。

这是一个在路上的主题，古典智慧的引导至此达到一个奇点，世界就要进入新的时代。在随后的《炼狱》中，维吉尔对但丁说：孩子，你已阅遍无常之火、永恒之火，前面的路，已经不是我目力能及。除去神学的隐喻，这个中世纪诗人也对一个残暴动乱的，同时充满创造活力的未来心有所感。

走到波提切利这里，文艺复兴仍未进入全盛时期。后面的作品同样伟大，不过是以不同的方式。它们的意义经受得起改朝换代，甚至更大的历史变迁。经典作品的世俗价值或有涨落，但它们总能卓然立于潮头，乃至自身背景之上。平台即使再强大，也是易衰速朽的宿主，而自身的美感基因，却能遗传久远。问起谁是波提切利，至少你会想起那个站在扇贝壳上的美女，可说起他的甲方美第奇家族，我们的记忆配额就会突然吝啬起来。

---

[1] 维奇奥宫（Palazzo Vecchio），位于佛罗伦萨老城领主广场，始建于中世纪末期，由阿诺尔夫（Arnolfo di Cambio）设计，文艺复兴时期是佛罗伦萨共和国最高权力机构。该建筑后改为博物馆，但仍有部分空间用于市政府办公。

10 反文艺复兴

乌菲齐美术馆的波提切利厅，有一张《诽谤》（取材于阿贝列斯一幅画中的文字记载）。阿贝列斯是古希腊化时代的画家，据传曾为亚历山大大帝画像。庞贝废墟有一块残存的马赛克壁饰，就是表现这位军事天才跃马破阵的场面。不少史家相信这是他的一幅画的仿作。他的《维纳斯的诞生》也有古代摹本传世，应该是这一题材最早的例子，只是波提切利把原来的卧姿变成了立姿。

关于这个画家，容本猴多说几句。古罗马诗人贺拉斯有过一句名言，大意是画中有诗，说的就是此人。等罗马人坐了江山，恺撒、屋大维也都是此人的粉丝。还是那个老普林尼，他在《博物志》中讲一个画家和普罗托根尼斯（Protogenes）比赛谁能画出更细的线条，说的也是此人。人红是非就多。一次阿贝列斯的船在埃及海岸搁浅，只好登岸。亚历山大早逝后，马其顿帝国随即瓦解，麾下大将托勒密在埃及割据称王。他对曾经共事一主的阿贝列斯颇为嫌恶，另一个画家趁机进谗言，诬告对手参与叛乱，险些置其于死地。

波提切利这幅画是受托定制，却寄托了别样情思。身为艺坛名流，公众人物，而且拒婚，难免成为八卦对象。各种飞短流长中流传最广的，是关于《维纳斯的诞生》的模特，一个嫁到本城的热那亚名媛，22岁香消玉殒，身后哀荣如同古版戴安娜王妃。波提切利和她的关系无从查考，但她确实在画家笔下多次原貌转世，而且画家的遗嘱就是死后与她同葬一处。俩人也的确在阿尔诺河边的诸圣教堂（Chiesa di Ognissanti）比邻而眠，算是一段佳话。

然而也有不佳的，就是有人去衙门控告他鸡奸少年。事情本身不值得掰扯，但控告背后，涉及当时的政治斗争。《诽谤》是画家1494年的作品。这一年，佛罗伦萨变天了，实际统治者美第奇家族倒台，被逐出城邦。个中缘由十分复杂，以一个外行的粗浅涉猎，除了国际局势因素，就是这个商业寡头依附政教势力取得垄断地位后，太过仰赖政治杠杆，而政治赌博的风险又最难对冲，种种倒行逆施也是自伐根本。

波提切利和米开朗基罗的赞助人洛伦佐（也是个诗人），就是这家人的典型。十几年后，他们卷土重来，干脆脱胎换骨，不但有了爵位，还出过三任教皇，两位法国王后。当然，这是后话。

压垮骆驼的最后一根稻草，是外部的威胁。当时，半岛南端的那不勒斯王国发生继承权斗争，法国国王查理八世决定染指（猴按：民族国家出现之前，君主的世袭领地经常不止一处），率军南侵意大利。就是他们，在米兰毁掉了列奥纳多的战马塑像。面对虎狼之师，一个教士挺身而出，前赴法军大营谈判。他叫吉罗拉莫·萨沃纳罗拉（Girolamo Savonarola）。

这个多明我会修士极富演说天才，整天痛心疾首，向信众宣传末日将至。长期安贫守贞，使这个“原教旨主义”僧侣痛恨堕落的时风、不古的人心，就像一个前现代的左翼民粹分子。这也不难理解。城中的圣马可修道院，至今保留着当年他居住办公的斗室。设身处地脑补一下：一个人长期窝在一个仅能容膝的空间，看到美第奇、斯特罗济这些寡头家族的豪华宫室，道德优越感铁定油然而生。代表既得利益集团的建制派，则将追随他的群众蔑称为“哭丧党”，可他拥趸众多，其中就包括波提切利。

话说萨沃纳罗拉前赴法军大营，不但力劝查理八世退兵，还忽悠他支持自己改革腐败的教会。但他的批判武器收效甚微——法国人后来还是进了城，直到几个月后拿到赎金，这才开拔继续南征。但至少，他关

于北方大王即将南下协助重塑教会的预言兑现了一半。

美第奇家族留下的势力真空，已不是哪个竞争家族所能填补得了。萨沃纳罗拉登上历史舞台。波提切利就是在这个背景下被同行告发的。每当发生强制鼓励道德洁癖的政治运动，知识分子互相揭批，也是常有的事。一个政治上无能、经济上外行的领导人，把长期禁欲积攒的力比多，宣泄在公共事务的精神领域，包括焚毁一切用于嘚瑟的物品，从华服妆镜，直到乐器和绘画，于是出现了“虚荣之火”（falo delle vanita）这个短语，也就是英语里常用的bonfire of the vanities。

此后，佛罗伦萨的妇女被要求缠裹头发，以免有伤风化。当然，波提切利也销毁过自己的作品。吉兰达约（Ghirlandaio）画过一幅《戴面纱的女人》，就是在这个“破四旧”的时期完成的。你会以为当时的佛罗伦萨处在塔利班的统治下。

这场运动注定不得善终。人不能光靠面包活着，光靠意识形态亦然，而且广大人民一再发现，打倒了吃肉的，自己连汤都喝不上了——说好的幸福生活呢？又是在忽悠咱吧？于是这场动乱留下了另外一处遗迹，就是领主广场地面的一块圆形刻石。1498年，就在这个位置，遭到推翻的萨沃纳罗拉被判火刑处死。此时，这位热诚的教士已被亚历山大六世革除教籍。这个教皇，就是英剧《波吉亚家族》中杰里米·艾恩斯扮演的那位。

广场南侧就是乌菲齐美术馆。作为中世纪晚期和文艺复兴时代佛罗伦萨的公共事务中心，这里还有一处重要建筑，一座更古老的建筑，即俗称旧宫的市政厅。动乱后的城邦恢复共和，推选出新领导集团，其中就包括鼎鼎大名的马基雅维利。

1504年，新政府决定装修完维奇奥宫一层的五百人大厅（Salonedei Cinquecento）——萨沃纳罗拉的一项未竟工程——这位后来的《君主

论》作者下了一份订单，委托列奥纳多创作一幅壁画。正对那面墙则留给列奥纳多的对手，刚刚完成《大卫》雕像的米开朗基罗。马基雅维利表现得活像拳击经纪人唐·金。幸亏波提切利没卷进工程，否则二桃杀三士，艺术史就改写了。这位深谙人性弱点的新派人物一定认为，比起协作，竞争更有可能激发人的创造力。结果两人都没完成工作便另谋他就。

列奥纳多的《安吉亚里战役》，至今还有专家尝试复原。他曾为此画做过细致准备，甚至研发调配过一种油基颜料。这个技术控还专门发明了能够调节高度的脚手架，就像现代升降机的前身，大有欲善其事先利其器的自觉。他为这个项目留下大量习作，被后代画家仿效，卢浮宫鲁本斯的素描《安吉亚里战役》便是一例。

1512年，美第奇家族反攻倒算。马基雅维利作为共和时期的领导人也被残酷清洗，只好避居乡间，写作藏诸名山的《君主论》。这个后人眼中满脸旧社会的魔鬼辩士，生前却以编写偷香窃玉的风俗喜剧闻名当地。也许这个人骨子里，更像列昂卡瓦洛的歌剧里那个强颜欢笑的丑角，就像突然发现郭德纲是一思想家，大家也不必吃惊。

不兴土木，何以更新气象？扩建五百人大厅就是其中一项工程。承包人就是瓦萨里。除建筑本身，内部装饰也是重点之一。今天大厅里的壁画和天顶画，都是他携弟子完成的，包括那幅《马西亚诺战役》。列奥纳多此前的未竟之作，就此被覆盖。他属于慢工出细活的苦吟派，而他晕染人物面部光效的招牌技法，也不允许他快。当时的湿壁画要求画家在新抹好的泥灰干透之前快速画完，颜料随即吃进灰尘，再想修改，就得铲掉重来。所以他在米兰圣玛利亚感恩教堂留下的《最后的晚餐》，就用了干画法。

此时，列奥纳多再次回到米兰，接手其他项目。他的随身行囊中，有一些未完成的作品，包括《蒙娜丽莎》。米开朗基罗则奉教廷传召前

往罗马，着手创作西斯廷礼拜堂的天顶画。他在佛罗伦萨的此次停留，留下了一些重量级杰作。其中之一，是金融家族斯特罗济（Strozzi）委托的《神圣家庭》，通常称作The Doni Tondo。Doni是甲方的名字，Tondo则指画是圆的。这是他唯一一幅架上画，也收藏在乌菲齐。更著名的一件，就是《大卫》。

这件石像的最初来历，是杜乔废弃的一件坯稿，被荒置了四十余年。后来大师受到当地羊毛商会的委托，敲凿出一件旷世巨作。按照原初的设想，它应该安装到圣母百花大教堂高处，俯视全城，只是重量超出建筑结构的承受力。雕像后来的落脚处，选在市政厅正门右侧，在这个位置上，向市民，特别是向前来参议政事的各派代表发出一个信息——佛罗伦萨就像战胜巨人的少年大卫，具有对抗强大外敌的意志。

这座强敌环伺的城市，不止一时一地仰仗大卫的形象提振士气，却放任自己的人民勇于私斗，怯于公战，只有马基雅维利组建过一支专业化常备军，由本地子弟兵组成，但也人亡政息。当时意大利各邦打仗，通常都要临时雇请职业佣兵。那种内战场面，得势一方蜂拥而上，对方一见风紧，马上一哄而散；一场战役下来，双方阵亡各一两人，偶尔多至三人，但往往也是疏忽所致。那些当兵混饭之辈，彼此大多脸熟，和现在意大利足球甲级联赛球员之间的关系没有多大区别。

还值得一提的是一件青铜大卫像，作者是文艺复兴时代早期的大师多纳泰罗，可以在巴杰罗美术馆看到。至于米开朗基罗创作的雕像，今天站立在维奇奥宫门前的，是一件等比例复制品，而原作则放在学院美术馆（Galleria dell’Accademia）展出。他的头部和右手，大到远远超出正常比例，暗示着强大的智能和打击力。其他特异之处，就是他的欧化体征。作为《旧约》中的人物，他竟然包皮完整，未施割礼。

1948年，在战火洗劫后的维也纳，美国最伟大的电影人奥逊·威尔斯（《公民凯恩》就是他的代表作）自导自演了经典黑色片《第三

人》。在拍摄过程中，导演偏离格雷厄姆·格林的脚本，现场砸了一挂。他亲自出演的黑道人物莱姆感叹说：波吉亚家族统治意大利30年间，不义盛行，人民饱尝战乱和恐惧，可那里出现了米开朗基罗和达·芬奇，有了文艺复兴。相比之下，瑞士人享受了500年民主和平，可除了布谷鸟报时钟，他们创造了什么？

你可以挑剔说，瑞士的历史绝没有那般粉红，布谷鸟钟原产地也不在瑞士。这个问题，很多人一定思考过，答案肯定也很不一样。这里牵扯到价值观。美第奇家族亦然。对于今天的外国人，判断其功过殊非易事。他们所处的历史语境，我们无从完整体察。他们的遗产是一种趣味和标准，包括很多人为之倾倒的所谓上流社会的风仪谈吐。这种文化资本常被称作“素质”，让一些人赢在起跑线上。

当然还有佛罗伦萨这座城市。它用美感密集轰炸，让一代代后人罹患“司汤达综合征”。是的，就是写《红与黑》的司汤达，他客居意大利时痛感美的压迫。到了纽约、巴黎，你会创意爆棚，写诗、画画、做设计，什么都想试试。可在这儿，周边的每一处遗迹都在敲打你——但请冷静，你什么都做不了就对了。

两位大师离开佛罗伦萨时，欧洲的历史进入了另一个时代。这其中或有巧合的因素，但也预示新的大宗订货开始来自其他地方。那个时代，没有一个统一的意大利国家，大大小小的公国、王国、共和国彼此攻伐，几无宁日。就算现在，那份儿窝里斗的激情，也不难在足球联赛里品味几分。否则凭着佛罗伦萨直通尼德兰的商道，加上热那亚、威尼斯控制的大半个地中海贸易，也算实现“一带一路”了。当然，这并没有用。

大航海开始了。大西洋航道的拓展、美洲大陆的发现使欧洲人看到一个全新的舞台。它的容量和潜力远非地中海所能相提并论。起源于这片陆内海域的西方文明，好像自古就有海陆二相性。后来的英国和俄

国，分别代表了这种分裂特性的两端。

可纵观中世纪数百年，不管技术条件还是其他方面的形格势禁，除了北方的维京人，欧洲人并不热衷远洋航行，直到君士坦丁堡于1453年沦陷，东罗马覆亡，奥斯曼土耳其崛起，欧洲人再想获得东方的物资，只能另寻出路。在很长一段时间里，佛罗伦萨处理羊毛的矾，都要从奥斯曼土耳其高价进口。

意大利诸邦错过了历史窗口，尽管这个半岛出产大航海家。热那亚的哥伦布不用提，16世纪另有几次重要远航，均由佛罗伦萨人率领。一是维拉扎诺（Verrazano），是他发现了纽芬兰和现在的纽约湾。二是曾为美第奇家打过工的亚美利哥·韦斯普奇（Amerigo Vespucci）——他和波提切利葬于同一座教堂，乌菲齐美术馆外墙也有他的雕像——是他第一次告诉世人，哥伦布发现的不是印度，而是一块新大陆，亚美利加（America）也因他得名。然而这些人的冒险远征，都是为外国人做的。

在此之前，欧洲北方已经出现汉莎同盟（亦叫汉萨同盟）这个贸易军事联合体，从北海到波罗的海，水陆并进，贩运琥珀、皮毛、咸鱼还有谷物，成员都是直接效忠神圣罗马帝国，而不是地方诸侯的自由城市。它连接西起尼德兰，东至俄国的诺夫哥罗德这样一片广大地带。Hansa这个词，在中世纪的低德语中是指协同航行、彼此互保的船队。这里曾是一片海匪出没的水域。德航至今称作汉莎航空，可见历史影响深远。该同盟的贸易活动，并不限于成员内部。比如佛罗伦萨举足轻重的毛纺业，就靠与之交易而获得原料。

东西南北两股商道的交汇点，是在今天比利时西北的布鲁日。位于这样的要冲之地，一个城市想不繁荣都办不到。艺术产业也顺势赶上风口。由于地卑而临海，蛋彩画极易朽坏，于是这里就出现了一个新的画种——油画。它的影响很快传到意大利，并在环境同样阴湿又盛产帆布

的威尼斯发展成布面绘画。

11 凡·艾克及其世界

在布鲁日，今天最有名的，恐怕就是纺锤编织的手工蕾丝。穿过老城的戴佛运河边，为游人指路的地图也是这样的编织品，尺幅巨大，更像宣传城市形象的招贴。虽说也是中世纪故迹，且有“北方威尼斯”的俗称，这里却开阔很多。从大钟楼、圣母院，到圣救世主大教堂，主要地标都时时可见，可以用作方向的参照。到底是北方，水面随处有天鹅悠游而过，拖曳着几道尾涟，扰乱沿岸古旧砖墙的倒影。

但在中世纪的全盛时期，这座港汊纵横的水城中往来穿行的，都是来自各地的驳船。贸易和纺织，曾使这里财源广进，虽说那已经是400年再往上数的年月。评估一座城市全盛时期的成就，永远要以它衰落之后沉积的美感作为衡量标准。就靠着这笔遗产，布鲁日百年前就把旅游开发成重要产业。单从人头来看，来到布鲁日的外国游客先会拥向圣母院，一座红砖结构的哥特式教堂。这里供放的云石圣母像，出自米开朗基罗之手。这是他的雕塑作品旅行到的最高纬度。

不同于威尼斯的是，它在航运、教育、酿造、工程等领域，始终保持着相当的水平。即便如此，它仍是一座属于往昔的城市，它最辉煌的一页被夹载到博物馆中。一个包括郊区面积不到140平方公里，人口10万出头的城市，却拥有30多家博物馆。其中最重要的，当数格罗宁格博物馆（Groeninge Museum）。

这座强调地方性的展馆规模不大，前身也是一座中世纪修道院。它弥足自傲的一点，是为公众提供了一种油画发源地的想象空间。也正由

于地理因素带来的优势——当然也是局限——该馆的重心放在早期尼德兰绘画上，兼顾其他。

这里先插一句题外话：艺术史上的尼德兰，指的并不是荷兰。前者是一个地理概念，后者则是“三十年战争”后，尼德兰北部七省脱离西班牙统治后形成的一个国家；前者是14～16世纪北方文艺复兴的重要部分，后者则属于巴洛克时代，出现了伦勃朗、哈尔斯（Frans Hals）、法布里蒂乌斯（Carel Fabritius）、维米尔这些名家。

说起尼德兰绘画，爱好者们第一时间想到的，通常都是扬·凡·艾克的《自画像》，还有《阿尔诺芬尼夫妇像》。后者经常作为最早的油画杰作，出现在各种书刊网页之中。两件作品目前都在伦敦国立美术馆。这种大型博物馆的长处是馆藏丰厚、包罗万象，代价则是作品与原初语境的剥离。当然，这个问题对于任何博物馆都存在，即便就在本地，轻重不同而已。但无论如何，解释权交到别人手上，多少是种遗憾。

格罗宁格博物馆的明星也是凡·艾克。在很长时间里，他都被当作油画的发明人介绍。这事儿又跟那个瓦萨里有关。他像百晓生一样，历数意大利艺坛家珍名胜之后，笔触又一路延伸到北方。所谓文无第一，画也一样。油画的出现，应该不是孤立事件。与他同代的罗伯特·康宾（Robert Campin），对此也有贡献。和作品被这座博物馆收藏的很多尼德兰画家一样，凡·艾克也是外来移民。商业中心总能吸引到各类人才。

等这位画家在布鲁日定居安家，已经是一个有些基础的老男人了，于是他娶一年轻女子为妻，家族大概是下层贵族，也算步入了庸俗的成功者行列。关于这位凡·艾克夫人，我们只知道她名叫玛格丽特，娘家姓氏已不可考。再就是她喜欢彩票这种当时的新鲜事物。旧时代的女人，如果不是出身显贵，基本都和草木同朽。所幸她嫁的男人是画家，总算留下一幅肖像，收藏在格罗宁格博物馆。

就像很多早期北方人的作品，这幅画充满细致的局部描摹，但人体结构比例不准确。尼德兰地区经济繁荣，战乱较少，民生普遍富足，社会秩序稳定，政府执法更严明，艺术家们自然没有意大利同行那么多接触死人的机会。列奥纳多很早就曾追随韦罗基奥，解剖过不少尸体。他在手稿中绘录的大量肌肉、骨骼的构造，都是这样积累的。米开朗基罗也这样干过，虽说这并不合法。

凡·艾克的人物神态也显刻板。其中或有哥特风格的影响，但也不妨看成另一种写实，毕竟欧洲北部的人不像南方人那么多表情。当然你也可以举出反例，比如刚刚提到的《阿尔诺芬尼夫妇像》，画中人物就来自意大利的卢卡。那个新婚丈夫的职位，恰好就是美第奇银行派驻布鲁日的代表。凡·艾克留存至今的作品不多，且大多完成于定居布鲁日之后。

这个人的经历比较特别，青年时代曾在勃艮第公爵府任专职画师。这一职位给了他一份侍从的薪水，除了当作铁饭碗，还能给他较高的社会地位，至少不用为订货犯愁。虽说出身平民，但他接受过古典教育，通晓希腊语、拉丁语甚至希伯来语。这样的修养对他混迹宫廷，应该不无帮助。除作画之外，他几次出任外交使节，甚至履行秘密使命。他与其兄合作过一幅画，表现耶稣下葬的场景，天使背后的远景，正是耶路撒冷的天际线。这是文艺复兴时代唯一准确表现圣城景观的作品，说明作者可能见过实景。

格罗宁格馆藏的凡·艾克作品中，更重要的是《卡农的圣母》（The Madonna with Canon van der Paele）。这是当地一个富有的神职人员委托画家绘制的一幅油画。就像上文所说，早期油画不是画在帆布上，而是橡木板上。这里还能发现作者在画框上签名的习惯。作品属于文艺复兴时期的一个画种，术语叫sacra conversazione，勉强翻译成“神圣会话”。画面中的核心人物都是圣母子，同时也会出现使徒、圣人，还有

他们之间的互动。

这幅《卡农的圣母》是凡·艾克的晚期作品，可以集中体现画家的主要创新和风格特征。委托人跪拜在圣母子和圣多纳（布鲁日的守护圣人）面前，手捧祈祷文和眼镜。15世纪的尼德兰，眼镜还是奢侈品。这一地区曾以磨制镜片闻名，就连斯宾诺莎都是业内人士，但那是后来的事。这个视力工具，暗示着人物的博学以及富有。

另外值得留心的是画面深处的窗子。它们全部装嵌了玻璃，而且质地平整。当年，这种透明材料的制作成本极为昂贵，哪怕显贵之家，外出巡游期间也都要把玻璃拆卸下来，小心存放，至于寻常百姓，只能靠开闭木制窗扇透气挡风。因此画中情景即便属于个别现象，也足以说明布鲁日的富庶程度。

这件作品再次展示了画家的细部技巧，从圣母宝座的刻饰，到东方地毯的细密纹样，从圣多纳法衣上的织绣纹理，到圣乔治盔甲上的倒影。画里面，戎装圣骑士的头盔成了一个弧面反射体，倒映出在场的人物，就像《阿尔诺芬尼夫妇像》中的凸面镜。他的金属甲叶上，还有另一人的倒影，正是凡·艾克自己。这个细节并非噱头，它折射出画家的身份自觉，也预演了委拉斯凯兹在《宫娥》中植入自身形象的处理。

布鲁日地处富裕的佛兰德斯，除了发达的海上贸易，编织等产业同样领先欧洲大陆，自然成为强权觊觎的对象。那个时代，一个富有的自由城市若要摆脱大封建主的控制，必须拥有强大的军队，但在火器普及之前，这基本没有可能。欧洲的贵族就是一帮军阀，打打杀杀是他们吃饭的行当。让一帮商人带着老百姓跟他们拼刺刀，纯属作死。

早期的枪械，不论精度还是射速，都没法和弓箭相比——还得等到发明膛线以及后膛装弹才能有所改善。它的长处是降低了训练难度，以使工商业阶级也能负担得起。而这一天到来之前，武装掠夺比起生产积

累还是一桩更好的生意。

后来哈布斯堡家族的马克西米利安一世迎娶勃艮第女公爵玛丽，将这方宝地纳入囊中。接着便是加倍课税，贬值货币，商家苦不堪言。他们不止一次组织反叛，甚至曾经扣押马克西米利安本人。这个后来的神圣罗马帝国皇帝，同意向地方政权归还权力，可他刚一脱身，立刻就背弃诺言，引来大军进犯，封锁当地主要商道。海峡对岸的英国趁机落井下石，派舰队封锁布鲁日港。此事对当地影响深远。马克西米利安一世登基后，把帝国曾经给予布鲁日的若干特许权，转手赐予更靠北方的安特卫普。

作为屈服的姿态，市议会委托画家吉拉德·大卫（Gerard David）绘制了双联画《冈比西斯的判决》（The Judgment of Cambyses），向皇帝公开致歉。根据古希腊历史学家希罗多德记载，波斯国王冈比西斯二世把一个收受贿赂、审判不公的法官剥皮处决，再把其人皮蒙在他的座椅上，留给继承父职的儿子。

这组画原本悬挂在老城广场的市政厅，用以警示后人，切勿见利忘义。其中的一幅，就是表现行刑的那部分，后来转藏于格罗宁格博物馆。几年前，乌克兰的美女总理季莫申科（Tymoshenko）被控滥用权力，她的粉丝举着这幅画的复制品，呼吁司法公正，为这幅画增加了不少曝光率。

有部很受欢迎的黑色匪帮片，叫《在布鲁日》（即《杀手没有假期》），大家或许看过。片中的两个杀手，暗夜登上市政厅不远处的大钟楼，接着就出了人命。假如在白天，从这个制高点向西远眺，你会看到一组风力发电机的叶轮，再往远处是一座通往北海的港口。然而直到15世纪，钟楼下的老城就是港口。但此后不久，北海水面下降，海岸线一路退至20千米外，财富也随城中主要运河一起开始干涸。

19世纪末，象征派诗人罗登巴赫在小说《死城布鲁日》中，为这个昔日繁华港埠派定了一个颓败而充满诗意的文化角色。此时它早已划归比利时这个现代国家。进入衰落期后，布鲁日的经济文化地位，逐渐被安特卫普和更靠北方的阿姆斯特丹取代。通过反抗哈布斯堡王朝最终获得独立的荷兰，此后成为这一地区的新主角，进入自己的“黄金时代”。

12 荷兰人的黄金时代

记得在布鲁日，我曾经和一个Airbnb房东闲聊，提到文化认同的问题。当时本猴问他，既然他们这些佛拉芒人和南边讲法语的瓦隆人不是同一条心，是否可能分家出来，合并到同文同种的荷兰那边。他说不可能，因为他们天主教徒跟荷兰的新教徒更玩不到一块儿。

这种历史性宗教对峙，在后来居上的安特卫普你会有更明显的感受。在这个北方港城，巴洛克艺术的标杆人物鲁本斯具有覆盖式的存在感。在圣母大教堂，他受耶稣会委托而作的若干大幅《圣经》题材作品告诉我们，这里曾是反宗教改革的前哨。而在边境对面，那个经过80年抗战之后摆脱西班牙统治的荷兰，则发展出另一种气质的艺术。它的中心是阿姆斯特丹，一个商人的城市。

阿姆斯特丹那些运河沿岸，排列着体量节制的砖屋，下面不时有观光船驶过。稍加留意，你会看到那些屋顶山墙顶部的吊钩。这种装置说明其内部空间的狭促，楼梯的宽度容不得一般家具搬运上下，钢琴这类大物件，更要从窗外吊上吊下。这些建筑的外壁几无装饰。由于北方低湿［尼德兰（Nederland）一词，意为“低地”］、用地紧张、石料短缺，当地人多建砖房。这种平民气息的建材，配上相应的款式，恰好体现了资产阶级崇尚的清教作风。

由于历史的机缘巧合，这里曾经垄断过西方与日本及东印度之间的贸易。对于艺术来说，17世纪也是荷兰艺术的黄金时代，体面点儿的人家，都要请人画像。这种原本属于高级教士、王侯将相的特权，开始流

入中产之家。除了肖像，还有家居中的静物陈设。这些都是市民阶级自我肯定的情绪的流露。

这种情绪的另一种表现，是故土之情。荷兰没有名山大川，但宁静的田园、富足的城镇，也能构成低调煽情的景致。欧洲风景画即滥觞于此，它迅速发展成新的类型，并一路南下，影响到威尼斯、罗马，成为帕尼尼、卡纳雷托的先驱。

这些画家足以傲视法国同行，并和意大利人、西班牙人分庭抗礼。其中名声最显赫的，莫过于伦勃朗。不同于当时依靠教会或宫廷订货的外国同行，为市民阶级画像是他重要的收入来源，而且他发了财，开始买房置业。今天老城中心犹太宽街的伦勃朗故居，就是他当年的产业，不远处就是哲学家斯宾诺莎的出生地。

由于住在犹太区，伦勃朗的《圣经》题材作品，特别是人物，具有一种少见的犹太特性。他也会在世俗作品中表现犹太人的生活场景，比如陈列在阿姆斯特丹国立博物馆[1]中的名作《犹太新娘》。

该馆位于阿姆斯特丹城南的博物馆区，不远处还有享誉全球的音乐厅以及梵高美术馆。伦勃朗这个多产画家，作品遍布西方各大展馆，从卢浮宫到大都会，都靠他的名作支撑场面。可就像俗话说的，好酒不良于行。再多产的艺术家，也像周游四海的航船，离不开下碇的母港。世界上最好的伦勃朗收藏，就在阿姆斯特丹这家博物馆。这座文化堡垒的核心，则是位于二楼的荣誉大厅，巨大的空间让人如同置身大教堂，而大厅正中的祭坛，则是伦勃朗的巅峰之作《夜巡》。这幅作品的全称冗长而且拗口，作为非专业人士，姑用俗称。

在欧洲艺术史上，这件尺幅巨大的作品可算是平民阶级的第一部史诗，典重的画面中，一支民防队伍脚踩鼓点，一路行进，好像一不留神，就要走出画框，加入观众中来。这本就不是一支职业军队，所有成

员都是平民。这批业余火枪手当中，居然混入一个小女孩，还带了一只死鸡。据说这支民团的吉祥物是鸡爪子。

面对战斗力超强的西班牙人，民兵们流露的自信未必符合史实，却反映出荷兰黄金时代的社会气质。走在队伍前方的，是民兵队长柯克，一身昂贵的黑色衣装表明了这个人物作为阿姆斯特丹清教徒领袖的地位。在他身边手执短槊、衣着鲜亮的副手，则代表天主教社群。这个统一阵线的政治姿态，说明荷兰对抗西班牙哈布斯堡王朝的斗争，早已超越单纯的宗教革命，已经涉及民族国家的认同问题。

《夜巡》是个约定俗成的叫法。曾有很长一段时间，画面上覆盖了一层暗色的保护涂料，给人一种夜景的错觉，直到二战之后，涂层被清除，人们才见到它的原貌。画中的男性人物都曾真实存在过，其中有些人的墓地还能在各自的教堂中找到。画面中共有17位男性。当年他们每人付给画家100金币，那名鼓手免费。1600金币可是一笔巨款，说明有产者面对外敌，常有更多自我捍卫的动机。画家投注其中的热情，也为一般的私人定制所罕见。

这幅画最初的展示地点，是阿姆斯特丹的火枪营大厅。阿姆斯特丹的民兵组织不惜巨资，先后订购7幅同一题材的大型集体肖像，这个画种因此风行一时，被称为Schutterij。其中一幅杰作出自哈尔斯之手，也在国立博物馆的荣誉大厅展出。对于一般公众，它更像伦勃朗的陪衬。艺术是个赢家通吃的战场，瑜亮之争的结果，经常是负者出局，直到历史做出新的评判。荷兰黄金时代的另一位大师维米尔，要等死后三个世纪，才终于确立了应有的地位。

18世纪初，《夜巡》一度转移到阿姆斯特丹市政厅。为了能够嵌入一个较小的展位中，画幅四边都被裁掉一段。其中右边损失最大，两个人物就此失踪，就像权斗失败的政客。一些阴谋论也由此浮出水面。有人声称，被裁掉的画面暗示了某个丑闻，所以要灭迹。还有更加绘声绘

色的说法，比如画家因此得罪了权贵，甚至后来破产，也是大人物陷害。比较可信的说法是，伦勃朗曾经参与多项投机活动，最后一身兼任房东和股东。

作为股票和房地产投机发源地，阿姆斯特丹催生了最早的泡沫经济。郁金香热便是一例。伦勃朗是个爱钱的人，甚至回购自己已经售出的作品，以待大幅升值。最后，多笔按揭款把老头压倒在地，直到资金链断掉。

通俗艺术史经常制造一种错误的暗示，好像风格的演变，是由艺术家决定的。事实或许恰好相反。正是甲方的口味和需求，左右着艺术发展的趋势。即使伦勃朗这样的大家，也无法幸免。当阿姆斯特丹进入“深度富有”阶段，市场开始变化。比起伦勃朗的写实风格，人们更加热衷于凡·戴克（Anthony van Dyck）笔下士绅化的风雅形象。

这也影响到画家的财政状况。获得过巨大成功的人，经常是某一特定社会文化语境的产物，因而更加依赖曾把他们引向成功的路径。而伦勃朗很可能是一个极为自我的人。至少，他毕生留下的大量自画像，留给了我们怀疑的空间。

荷兰国立博物馆有一幅他22岁那年的自画像，或许就是长期的水仙式自我凝视的开始。画中的年轻人头发蓬乱，展现出惊人自信和才华。面部光影，还有来自背后的定点光源，间接体现出来自卡拉瓦乔的影响。当年多数画家的做法，很像彩色胶卷尚属奢侈品的年代——上相之前换上最好的衣装，从蕾丝袖口到花饰宽领，然后摆出戏剧化的姿式。总之，要有身份感。

在17世纪的荷兰那样一个早期商业社会，自画像经常附带名片功能，除了展现技能，更有助于画家在圈子里推销自己。对于他们当中的大多数，自画像虽不能直接出售，却具有样品功能，因而有助于未来的

销售。至于少数成功的艺术家，他们已经脱离匠人的卑微地位，成为明星，享有国际性影响力。这其中就包括伦勃朗。他的形象本身也已成为坊间的抢手货。

这其中或许还有经济方面的考虑。如果自画像能够出售变现，还能免去外聘模特的费用。除了自己，伦勃朗的妻儿也是他经常选用的描绘对象。国立博物馆有一幅伦勃朗儿子提图斯的肖像，一个身着僧服的秀美少年，忧郁的面容似乎预示了他的短命。画家破产后，曾要求这个儿子早早立下遗嘱，指定自己为财产的唯一继承人。

荷兰的黄金时代影响深远，在金融、贸易和文化方面，其痕迹至今仍存在于我们的生活中。但那也是一个短暂的历史时期。除了瘟疫暴发和经济泡沫的破灭，接连不断的外部冲突，也造成了沉重的财政负担。随着西班牙国力式微，荷兰的主要陆上威胁变成了法国。此外，也是更重要的，是它和英国争夺英吉利海峡的长期冲突。等到双方终于明白，全球海洋足以让双方航行无阻，彼此已经遭受了巨大的人员和物资损失。

海洋对于荷兰的重要性，在这座博物馆随处可见。这里有大量做工精美的风帆舰船模型，其中最大的“威廉王子”号战舰，曾在对英战争中闯入泰晤士河，一路上溯进击。在它周围的展墙上，悬挂着一幅幅海景画。这是荷兰人对于艺术贡献最大的领域之一。

如前所说，17世纪的荷兰，风景画发展成专门的画种。传统上，这些次要类型地位卑微，在宗教历史题材面前相形见绌。这个新兴共和国缺少强势的贵族精神，需要通过表现失常生活，肯定现世的意义。同时它地貌低平，缺少奇崛的山川风物，它的艺术也要在凡俗的景观中发现新的美感，作为国家认同的支持。

这就是荷兰跟意大利在艺术上的最大差异。从文艺复兴到巴洛克，

意大利人的表现范围基本限于正统题材，也就是《创世记》中的第六天以及之后的世界。荷兰的新教艺术则串接起第一天到第五天，也就是天地万物这些人类之前的造物。这是一种不同的宗教观，除了《圣经》的启示，它还看重对自然的观察研究。而这种艺术风气，稍晚的代尔夫特画家们，会有更好的表现。

---

[1] 阿姆斯特丹国立博物馆是荷兰最大的博物馆，原址海牙，19世纪末迁址阿姆斯特丹。该馆拥有世界上最全面的荷兰黄金时代绘画收藏。此外，这里的古典舰船模型、家居、工业设计以及图书馆，都享有盛誉。

13 世俗的巴洛克

汉学家卜正民（Timothy Brook）讲过一段故事。他读大学的时候跑到荷兰旅行，一个人骑自行车赶上大雨，半路摔倒，向路边一户人家求助。那家人收留了他，帮他处理好伤口，建议他下一站去代尔夫特。

那是荷兰南部一座很小的古城，位于海牙和鹿特丹之间。除了尼德兰常见的风车、运河、砖墙建筑，那里还以一种蓝陶出名，叫“代尔夫特蓝”。白底蓝花的陶器，最初是为了模仿明代青花瓷（这也是代尔夫特和中国的景德镇结为姐妹城市的缘由）。今天常见的多为旅游纪念品，尤其是做成木鞋形状的小摆设。

像很多古城一样，那里也是一个储存历史记忆的地方。城中运河边有一座倾斜的老教堂，因年深日久，现已不再开放。里面埋葬着一些黄金时代的历史名人，比如微生物学之父列文虎克。那里还有一块铺地石板，上面铭刻着：“约翰内斯·维米尔，1632～1675”。画家的遗骨就埋葬在石板下的某个地方。

若干年后，已经成名的卜正民旅行到海牙。在莫里茨亲王府美术馆，他看到了维米尔的《代尔夫特风景》。画面偏左的一座建筑，在维米尔生活的时代还是一座属于荷兰东印度公司的库房。

这个贸易机构创建于17世纪初。当时独立不久的荷兰共和国，正是通过它来从事海外贸易和殖民活动。自从15世纪的地理大发现以来，西班牙和葡萄牙通过美洲和亚洲的殖民活动，获得巨额财富。“不甘人后”的荷兰也成立十余家商号，专营东方贸易。为避免恶性竞争，这些

商号组成联盟，成为东印度公司，活动范围遍及全球。

这是世界上第一个可上市交易的股份有限公司。全日制的证券交易就是当时荷兰人的发明。“三十年战争”期间，欧洲大量新教徒和犹太人迁居荷兰避难。他们是最擅创新的人群，很多发明创造出现在荷兰也就不足为怪。贸易从此开始摆脱区域限制，发展成全球活动。要让这种活动成为可能，得靠三种技术发明——磁罗盘、造纸和火药。有了罗盘，船只才能在远海中定位；纸张便于商人通信，并保存账目记录；火药则带来武力的优势。

中国既是这些技术的发明地，也是欧洲人远航的目的地。自从马可·波罗口述他的中国之行以来，欧洲人便对世界另一端的无尽财富充满向往。当时，中国在全球市场上扮演着商品供应者的关键角色，西班牙以白银的形式提供信贷，而荷兰则在各经济区域之间沟通、整合。维米尔的《代尔夫特风景》中，一艘黑色的驳船停泊在前景。也许它刚刚卸下一批来自中国的货物，比如青花瓷。

荷兰是个高度城市化的国家，主要城镇之间有轨道通勤。海牙和代尔夫特老城之间往返可以搭乘有轨电车，单程不过半小时。如果哪位有兴趣比对画作和实景，可以轻易办到。赶上好天气，年轻人不妨骑自行车。

画中描绘的宁静风光，却是一场大劫难后的残剩景象。1654年年底，该城火药库大爆炸，摧毁了多个街区，死难者过百，伤者逾千。所以画面上弥漫着一层伤感的气氛。罹难者当中，有年轻的天才画家法布里蒂乌斯。这当然不是他的真名。Fabritius在拉丁语中的意思是木匠，说明了他早年的职业。这种情况并不罕见。如前所说，文艺复兴时期的威尼斯画家丁托列托，也是以绰号闻名，意思是小染匠，而布伦齐诺大概相当于我们北方人所称的“黑子”。

荷兰绘画史上，法布里蒂乌斯属于“代尔夫特画派”的祖师级人物，他早年住在阿姆斯特丹，在伦勃朗的工作室学艺。移居代尔夫特后，他发展出自己的风格，特别是与其师大异其趣的亮色背景。这个画派是指17世纪代尔夫特的一批画家，他们的主要特征是专注于小题材，并且把类型绘画上升到历史性的高度，不论室内生活还是静物。此外，他们也经常表现城市景观，街道、广场、教堂等都是这些画家笔下常见的描绘对象。

法布里蒂乌斯的画风对维米尔产生过重要影响。他的作品不多，最有名的是《金翅雀》，也在莫里茨亲王府美术馆展藏，就在维米尔的《代尔夫特风景》隔壁。这幅画不过尺余见方，小鸟被链条拴在食槽外的半圆形木柽上，用抬头仰观的视角呈现，画材是一小块旧门板，至今边上还有合页的钉孔。走近细看，你会感觉到鸟的心跳和呼吸。当时很多人豢养这种鸣禽，略加训练，它们就能表演一些小把戏。这种鸟在当时的荷兰艺术中还被赋予死亡与复活的宗教象征意味。

几年前，唐娜·塔特（Donna Tartt）出版的同名小说成为近年美国文学最轰动的作品，唐娜因此获得普利策奖。故事的“结晶点”正是这幅小品。当时海牙这家美术馆恰好进行扩建，这件收藏也被借展到各地，从东京到旧金山，从纽约到博洛尼亚。古画新书彼此助力，引起媒体热议，大批观众排着长队等候入场。

展览荷兰黄金时代绘画，特别是代尔夫特画派，莫里茨亲王府美术馆是最理想的地点。古典式的设计，又临水而建，这座建筑本身就是那个时代的作品。它最初的主人是荷兰西印度公司委任的总督，代表荷兰在巴西的利益。当它建成完工时，维米尔还是个孩子。他一定不会想到，自己的作品有朝一日会在这里接受世人虔敬的巡礼。在他生前身后的两百余年里，题材近似的荷兰画家中，多产的加布里埃尔·梅特苏（Gabriel Metsu）比他成功不知多少倍。

艺术的历史，是一个情节反转接连不断的故事，各种结果殊难预料，任何人都无法操纵。如今还有几个人知道梅特苏这个名字？当年他在阿姆斯特丹，可是住在亲王运河附近。即便倒退回17世纪，那里也是一个地价昂贵的路段。反观维米尔的住址，则是代尔夫特新教堂附近的弗拉明街。当年那里还是城中的“下只角”。

然而，维米尔的作品仍有诸多令人费解之处。他曾不止一次表现同一个室内空间的场景，从人物的衣着到家具陈设，说明画家对于殷实人家的生活状况并不陌生。玻璃窗是他经常选用的画面元素——室外的光线自斜上方射入，辉映在人物面部，形成含蓄的神秘暗示。凡俗的日常生活场景到了他的笔下，立刻获得拉斐尔般的完美效果，呈现出超凡的精神气质。

莫里茨亲王府美术馆的头牌明星是维米尔的《戴珍珠耳环的少女》，俗称“北方蒙娜丽莎”。这幅画中的姑娘朱唇微启，眼波流盼，垂肩的头饰略带巾帼范儿；回首抛向观众的永恒一瞥，让她成为曝光率最高的艺术偶像之一。好奇者不禁要问画中人究竟是谁。有人说是画家的大女儿玛莉亚，也有人考证后说是他家保姆，不过多数专家认为没有具体模特。这是当时荷兰流行的一种头部特写，描绘画家理想中的女性面容，叫作tronie，这个词在荷兰语中的意思就是人头。所以它不是某个具体人物的肖像。

这张画原来叫《缠包头的女孩》，改用现名已是二战之后的事。经过三个世纪的冷落，画面有了明显的损毁，人物唇间珠光般的亮斑，还有左眼虹膜上的反光，都表明颜料已脱落；经过1994年的一次全面修复，这幅画才有了今天我们熟悉的面貌。

有人见过档案，其中记载：19世纪曾有一位藏家购入此画，价钱是两个半荷兰盾。要是搁到现在，你去给它定个价试试。要知道，此画早已成为核弹级的文化IP，曝光率和波提切利的《维纳斯的诞生》、列奥

纳多的《蒙娜丽莎》、梵高的《向日葵》以及毕加索的《亚威农少女》属于同一级别。

既然是IP，自然会有衍生产品。十几年前，美国女作家特雷西·雪佛兰（Tracy Chevalier）出版了同名小说。书中虚构了画家的一个模特，也就是珍珠耳环女的原型。小说表现了女性意识的觉醒，加上情节的高端文艺以及异国情调，获得了顺理成章的商业成功。后来该书被改编成电影（斯嘉丽·约翰逊主演），电影也获得了巨大的成功。

莫里茨亲王府美术馆收藏的作品，总数接近900件。对于一个如此级别的机构，规模不算很大。在这当中，有相当比例的作品属于前面提到过的类型画，而荷兰人对此有过特殊贡献。其中静物这一支，对后世产生过特殊的影响。静物这个概念来自荷兰语的stilleven，不过在拉丁系语言中，另有一个“死的自然”的说法，如nature morte。这个画种的繁荣在于几个因素的作用。由于北方新教不鼓励《圣经》人物的再现，艺术的关注点便转向俗世的事物。这里还有荷兰人对于精细写实的偏爱，以及理性时代早期的博物学热。

而当时的静物画当中，花卉又占有特殊位置。特别是来自异国的花种，尤其是郁金香。这种原本产于土耳其的鳞茎类植物，曾在荷兰这个期货贸易的发源地引发过投机热潮。就在莫里茨亲王府施工期间，郁金香球茎的价格曾经暴涨到1668盾。随后便是暴跌。等到市场再次稳定，同样的半磅球茎只能卖到38盾。很多人为此倾家荡产。

这样的社会背景下，产生了一套花卉象征语言，有些甚至沿用至今，比如玫瑰代表爱情，百合代表纯洁，而郁金香自然是高贵的代名词。这套“花语”，起码在一线城市的年轻中产人群中早已不再陌生。

当这种理性气质的艺术在荷兰发育成熟，南方天主教世界的艺术家仍沉浸在宗教热忱中。他们继续接受教会的委托。巴洛克风格在他们那

里，也因此呈现出完全不同的面貌。特别是在罗马，他们正用奇异迷离的造型，昭示神迹的存在。

14 贝尔尼尼炫技

咱们之前的话题，一直围着荷兰黄金时代转。17世纪的西方艺术属于巴洛克。先说巴洛克这个词。有关它的来源，说法不一，认为来自葡萄牙语或者西班牙语的都有不少。它的本意是没长圆的珍珠（所以每次提起，脑子里总会蹦出“歪果仁”），引申到艺术风格，指的就是弃正体而取变体，大量使用曲线、曲面，通过不稳定的动态造型，追求夸张矫饰的戏剧性，效果高度锐化。

直到今天，很多人仍然用巴洛克一词形容卡尔维诺的小说或是弗兰克·盖里的建筑。作为一种影响力广泛的“国际风格”，巴洛克的出现和流行自有其特殊背景。罗马教廷的扶持鼓励，对此作用极大。欧洲北部出现宗教改革后，为了应对新的形势，梵蒂冈于16世纪中叶，在意大利北方的特伦托、博洛尼亚、帕多瓦等地组织过一系列会议，除了重申教义原则，指认新教为异端，也对宗教仪轨做出了若干与时俱进的改革。

那是欧洲的多事之秋。马丁·路德在维滕贝格发表《九十五条论纲》，谴责罗马教廷通过贩售赎罪券聚敛财富。然而，亟待世俗君主支持的梵蒂冈，不仅期望落空，还招来神圣罗马帝国皇帝兴兵南侵，罗马城遭到汪达尔人之后最严重的洗劫，圣彼得教堂也被乱军当作马厩。如何稳定局势，已经成为当时教俗统治者的共同诉求。于是各方商定通过会议讨论对策。随着英国史学家霍布斯鲍姆被成功介绍到国内，他的“全面危机”学说，连带“小冰河期”理论，也已成为显学，用来解释当时丛生的乱象。

特伦托会议另有一部分内容关于文化政策，要求艺术具有直指人心的力量。在欧洲南部，天主教占有统治地位，民众识字率低，因此通过绘画、雕塑和建筑的形象语言，向他们传播宗教思想和戒律。这种文艺方针为卡拉瓦乔那种强调极端戏剧冲突的风格提供了发展空间。由于巴洛克艺术强大的视觉冲击力，世俗贵族也起而效仿，将这一创作风气推广到欧洲甚至新大陆殖民地的各个角落。

虽说同样冠以巴洛克这一称谓，17世纪的荷兰艺术却与同时代南方艺术的气质几乎相反。请恕本猴使用一个很不恰当的比喻——前者倾向于写实，而后者更像电脑生成的3D画面。如果把荷兰画派比作电影中的“新浪潮”，意大利各家则接近好莱坞大片。后者表现的是当时人们的共同知识，不论《圣经》故事，还是历史传奇，都为民众耳熟能详，而且喜闻乐见。由于意大利与天主教会的天然联系，罗马成为这一艺术运动的中心也就顺理成章。今天看到的罗马，更像叠累而成的一部史书，从古代到中世纪，又从文艺复兴到巴洛克。

只要提起巴洛克罗马，我们首先一定会想到大师洛伦佐·贝尔尼尼。圣彼得广场不用说了。在西班牙大台阶下西班牙广场，有他设计的破船喷泉（Fontana della Barcaccia）；圣天使桥上的雕像群组，也早已成为这座万城之城的地标，每天都有无数游人在它们跟前举起自拍杆。他对17世纪罗马景观的塑造，即便后来安东尼奥·高迪在巴塞罗那的成就，也难及一二。

罗马是罗马自己的纪念碑，贝尔尼尼则为罗马修建了他的纪念碑。其中既有天才的展示，也有与劲敌博罗米尼（Francesco Borromini）之间的残酷竞争。这场对决的高潮在万神殿北面的纳沃纳广场展开。西侧是博罗米尼完成的圣阿涅赛教堂，恰好面对贝尔尼尼的杰作，也就是广场中央的四河喷泉（Fontana dei Quattro Fiumi）——四组雕像包括水神、奔马、狮子和鳄鱼，分别代表尼罗河、恒河、多瑙河与拉普拉塔

河，悬托起一座埃及方尖碑。

然而，他的成就不止于此。作为一个全才人物，他更像一个文艺复兴的传人。除建筑之外，他涉足的领域包括戏剧、绘画和写作，当然还有雕塑。贝尔尼尼之所以成为贝尔尼尼，这是主要原因。他还有一个雕塑家父亲。这份家学渊源，除了操弄画笔、凿刀的技巧，也让他小小年纪便获得不少人脉资源，且习得了圆熟的处事手腕。

贝尔尼尼的塑像泥稿上，留下很多小小的手印。我们可以推断作者的身量十分“谦逊”。此外这也解释了他巨大精力（也许还有性欲）的来源——他的心脏的输出功率，较少耗费在血液循环的漫长回路上。更何况，当年手握权柄的主教王侯，如今安在？除幸运之外，他对工作的投入，也非常人能及。

暂回佛罗伦萨的乌菲齐美术馆，那里藏有贝尔尼尼的早期作品《圣劳伦斯殉难》。这件云石雕像表现一个早期基督教圣徒殉教。据说信奉异教的古罗马人向他追缴教产未遂，于是把他架到煤火上炙烤。残酷漫长的死刑执行到一半，圣人对行刑的大兵喊话，说底下那面火候差不多了，麻烦他们帮忙翻个个儿。由于这段彪悍的事迹，后世的厨子和相声演员把他当作保护者供奉。为了这件作品，贝尔尼尼曾用火烧自己的大腿，体验圣人受刑时的痛苦。当时他一定用了镜子，观察自己忍痛的表情。

或许因为作者与这位圣徒同名（拉丁语中的劳伦修斯和意大利语中的洛伦佐是同一个人名，就相当于英语里的劳伦斯），他在这件作品中倾注了特殊的自我认同。这一点有他的自画像为证。其中一幅就在乌菲齐的画廊里。另有一幅贝尔尼尼青年时代的自画像，和雕像撞脸的地方更多。这幅画收藏在罗马的博尔盖塞博物馆[1]。这栋文艺复兴式宫殿位于民众广场东侧的萍丘，周边是巨大的英式花园。新现实主义导演德·西卡就在这里拍摄过《博尔盖塞花园》。片中有段配乐，选自雷斯皮基

的交响诗《罗马的松树》第一乐章，也是表现这片场地的印象。

别墅当年的业主，是博尔盖塞红衣主教。他出身锡耶纳的一个望族，有个当教皇的叔叔。在西方语言里，裙带关系这个说法的词根nepos，在意大利语里的意思就是外甥、侄儿。教皇没有儿子（通常没有），于是兄弟姊妹的儿子们有了鸡犬升天的机会。这个博尔盖塞教皇尊号保罗五世，就是修理过伽利略的那位。他们叔侄也是受过人文教育的知识精英。在他们的赞助庇护下，卡拉瓦乔、贝尔尼尼这些巨星将巴洛克艺术推向巅峰。

博尔盖塞这家美术馆，最初的功能也是收藏古物。在这方面，罗马城各大家族竞相攀比，然而厚古薄今的传统审美，并不能保证一个新人脱颖而出，只有推陈出新，才能出奇制胜。于是就要雇请当代天才。除了拉斐尔、贝利尼、提香这些前辈大师，画廊中出现多幅卡拉瓦乔也就不足为奇。要知道，这个艺术史上的天才坏小子，传世作品不过三十余幅。不过，博尔盖塞的票房号召力，更多来自贝尔尼尼的石雕。

自文艺复兴时期以降，意大利人表现大卫故事的雕像，有三件堪称经典。多纳泰罗用的是青铜，表现胜利之后的大卫；米开朗基罗的大卫凝神对敌，蓄力待发；贝尔尼尼则截取情节中最富张力的一个瞬间——大卫双腿迈出弓步（有专家指出两腿的位置颠倒了），手中的弹弓即将射向巨人哥利亚。这是一件早期作品，但作者匠心独出，拿捏石料的技艺已是登峰造极。

贝尔尼尼的精细凿工，或许更适合表现女性。置于同一间展厅中的《珀耳塞福涅之劫》（Ratto di Proserpina），恰好就是一个例证。这里是阴阳逆行的两个人物：珀耳塞福涅是主神宙斯的女儿，而男性一方，也就是抢婚的冥王哈迪斯，却来自下界。在中国人看来，这就像大家闺秀被山大王抓去，做了压寨夫人。按照神话的说法，这位曾任丰收女神的姑娘，的确成了冥府之后。贝尔尼尼捕捉的正是冥王得手的一瞬，而

女神则绝望挣扎，满面泪痕。最为世人称道的一个细节，是哈迪斯骨节粗壮的右手在猎获对象的腿上捏出一窝指痕，肌肤仿佛带有体温。能够赋予大理石触觉的人实在罕见。

这里还有一座更著名的石雕——《阿波罗和达芙妮》，也是展现一对人物之间的戏剧冲突，也是男的追逐纠缠，女的徒劳挣扎。作品援引的故事，来自罗马诗人奥维德的《变形记》。这部古典作品中有一个情节，讲述太阳神阿波罗把水仙女达芙妮追赶得走投无路。就在他用手触及她身体的一瞬间，达芙妮的河神父亲把女儿变成一株月桂，免遭天神玷污。该作品同样选取剧情突转的一瞬——达芙妮的手臂抽出枝叶，脚趾延伸成根系。

接下来发生的一切，早已在文学经典中交代得一清二楚。传统艺术与后来者的最大差异，是它们极少越出社会共同知识的范围，因而无须言不及义的烦琐阐释。人们更关注的是那些展示极品技艺的细节。但在这件作品中，植物部分的精细镂刻，并非出自贝尔尼尼本人，而是他的助手费内里。也是因为曾经展露过这么一手，又在署名权问题上对老板颇有腹诽，这个年轻人毅然辞职创业，但并未获得预期的成功。也许他的才华还没有达到可以离开大师指点的程度，又或许他缺少长袖善舞的人际手腕。

贝尔尼尼的杰作并不限于博尔盖塞别墅的几件石雕。他的更多作品散见于罗马各个教堂，特别是胜利之后圣母堂（Santa Maria della Vittoria）中出神迷醉的《圣特蕾莎之狂喜》（L’Estasi di Santa Teresa）。但这里收藏的作品，全部表现高潮到来之前血脉偾张的最后一刻，代表巴洛克艺术的招牌风格。考虑到贝尔尼尼还是一位卓有成就的戏剧导演，这些构思倒也无须奇怪。他知道如何通过最佳角度实现最佳效果。

贝尔尼尼晚年曾被请到巴黎，为太阳王路易十四造像。为了让这位

虚荣的君王显得伟岸，他采用了仰观的视角，并为很多同行仿效。也许他们都是小个子，所以会有这份同情的理解。这里所说的雕像，就在凡尔赛宫花园里。

不该忽略的是，贝尔尼尼能有机会施展这份才能，和博尔盖塞家族收藏其作品大有关系。这样的交往，除了帮他进入时任教皇的裙带体系，还为他打开了另一扇方便之门。由于红衣主教常在别墅接待各国使节，大厅中的精美雕刻也在无意当中进入了国际友人的视野。

---

[1] 博尔盖塞博物馆位于罗马民众广场附近，原为红衣主教希皮奥内·博尔盖塞的郊外别墅，馆藏范围由古代罗马直至文艺复兴时期之后的艺术，其中贝尔尼尼的几件雕塑最具人气。

15 战争，这里没有光荣

收藏一道，古已有之，近代以来蔚为大观。多谢这一古老传统，我们才可能在博物馆里看到各种珍稀之物。在前面讲到纽约大都会的时候，我们讲到博物馆的功能之一是提供公共教育。

博物馆通过展览设置，向公众传达基本的文化理念。所以你很容易从一个地方的博物馆，大致判断这个社会的价值取向，即便不中，亦不会太过离谱。比如，延安高架路下面的上海老自然博物馆，以前会在很多动植物标本的说明中指出该物种具有很高的经济价值。而在雕塑公园的新馆中，这类说明已经彻底消失。从这个细节本身，就不难看出一个城市的进步。

世界上的一线博物馆，大多属于艺术展馆，也就是美术馆。大家熟悉的卢浮宫、大都会，都偏重于艺术。但这并非事情的全部。即便上述两家大展馆，也有大量文物并非艺术，而是实用品，比如那些古老的工具和兵器。毕竟数千年来的人类文明史，主要部分还是在生产、贸易、作战方面，而审美只是资源积累到相当程度后才会产生的附带现象。何况文物收藏的历史本身，经常就会伴随着军事征服。很多朋友看见土豪们在拍卖行砸钱，觉着倍儿俗，可这比起早年贵族们的掠夺，已经文明进步了不知道多少。由于这样的历史基因，欧洲大博物馆在炫富和标榜武功这些事情上，经常不能免俗。

更不用说军事类博物馆了。它们从来就是干这个用的，比如帮着军迷们添几把虚火什么的。巴黎荣军院（拿破仑葬于馆内）堪称这方面的

翘楚。军方本身往往就是大藏家，比如各国历朝历代的武器装备，从古代的刀剑甲胄，到现代的战机坦克。它们拥有巨大的受众群体。世上又有几个男生的成长历程，没有过军迷、拳迷、球迷的阶段？更何况，人类的历史首先就是暴力史，智慧技能也首先用于非和平领域，包括我们引以为傲的计算机、互联网。

但有一个例外。在德累斯顿城北的施陶芬贝格大街，可以看到一座苏联士兵的纪念雕像，底座下供放着新鲜的花环。再往后，则是一座旧式建筑。不难看出这栋石厦的设计原本属于中规中矩的一类，并无称奇之处。除了一点——一角利刃般刺出的金属突出部分，仿佛一刀斩断了背后的整个历史。这个前卫与复古混搭的设计，一瞬间抓住了媒体和观众的眼球。他的设计者是犹太裔波兰建筑师丹尼尔·里伯斯金（Daniel Libeskind）。因为设计柏林的犹太博物馆以及主持纽约世贸中心重建，他早已成为该行业的明星人物。

这座博物馆是个改建项目，原建于19世纪，本来的用途是军械库，后改为联邦国防军军事历史博物馆[1]。纳粹统治时期，该馆炫耀军力的功能发挥到极点，直到德国战败。战后，这栋建筑又在苏联控制下的德意志民主共和国，继续扮演军方喉舌的角色。柏林墙拆除后，政治语境彻底改换，该馆的陈设显出方凿圆纳的尴尬处境，只得关闭了事。至于整座建筑的处置，也只能留给新的业主，也就是德国联邦国防军操心。于是有了这座扩建后的新馆，它成为德国人反思穷兵黩武历史的公共空间。值得一提的是，赢得设计标的里伯斯金，恰好出自一个奥斯维辛集中营幸存者家庭。

展区呈现的，自然是一个关于暴力的历史叙事。它的序曲是一座该隐和亚伯的青铜塑像。在《圣经·旧约》中，该隐出于嫉恨谋害了亚伯，因为上帝青睐的是弟弟供奉的祭品。这个兄弟相残的故事为整个展馆定下悲剧的调性。像很多军事类博物馆一样，这里展示的内容从技术

装备、战争思想，再到军人这一职业本身。打仗这件事，重要因素无非是机动、防护及打击力。在使用冷兵器的中世纪，集中体现这些因素的，是重装骑士。他们的甲胄、剑盾，至今仍是人们中世纪想象里的主要元素。

展区里引述了克劳塞维茨“战争无非是政治通过另一种手段的继续”的论断。比如教会起初反对战争，但体制化教会实际上人仰赖军事贵族护教。于是出现了战争的性质是否正义的问题。为了反抗侵略，动用武力除暴助弱是匡扶正义，为此献身的骑士，其灵魂也将得救；为前往东方的朝圣者提供武装保护，也能得到赎罪的报偿。这些均属骑士道原则。但自文艺复兴时代起，来自东方的突厥人依靠先进的火炮，成为传统骑士的巨大威胁。

就像前文当中说过的，早期枪炮的精度和射速，都远逊于弓箭。它的技术优势来自别处，其中最主要的是降低训练难度，便于推广。在合理的阵形和兵种配置下，装备管状发射火器的步兵已经可以战胜骑士。对于各国君主或是城邦来说，战前招募新型雇佣军，都比使用传统重装骑士经济得多。战争的规模也因此扩大。同时，为利而战的职业佣兵没有骑士阶层的道德约束，也更倾向于为害地方，烧杀淫掠。

接下来我们会看到，德意志诸邦在这一进程中的角色逐渐变得显要，特别是在南方地区，比如巴伐利亚。这里有丰富的矿物和森林资源，便于冶炼金属，而来自阿尔卑斯山顶的众多河溪，则为水车驱动的锻锤提供了动力。获得先进的武器装备，不但取决于军事思想的要求，更受自然资源、技术条件和经济能力的制约。“三十年战争”期间，率先组建常备军的法国拥有巨大优势，而邦国林立的德意志地区远非其对手。海德堡那座有名的废墟，就是被路易十四的军队焚毁的。

大革命及拿破仑战争期间，德意志人面对强大的法军再次不堪一击。德意志人的民族意识，也产生于这一背景之下。通过那个时代的浪

漫主义文学、克劳塞维茨的军事思想、瓦格纳的歌剧，乃至全民健身的新生活运动，都不难体察到包藏种族主义暗疮的心态。对于这样一个后发国度，军国主义看似一条富国强兵的捷径，其中更有俾斯麦、毛奇等一系列政治、军事天才予以推动。他们在对丹麦、奥地利和法国的一系列军事行动中取胜，更为这一路线的有效性提供了证明。乃至远在中国，受其影响，以德为师的呼声也日渐强烈。

德国人的军事作为，曾在世界历史上留下深刻印记。除了钢铁般的纪律，就是各种武器装备。早在漆饰着铁十字徽标的坦克、战机之前，克虏伯、毛瑟等军工企业制造的枪炮，已经通过实战证明了自己的性能。

德累斯顿军事历史博物馆的收藏中，很多退役一个多世纪的军械至今还在吸引着机械控们。其中一件带有内部结构解剖的模型，是一艘试验失败的早期潜艇。德国在统一的过程中，曾为领土纠纷联手奥地利，与丹麦开战。面对敌方的海军优势，他们造出这种可携带炸药的微型下潜装置，企图以此攻击丹麦舰船。在近一个世纪之前的独立战争中，美国人也曾试图以此打击封锁纽约的英国舰队。然而只有德国人和日本人，直到二战仍未放弃这种基本无效的武器。

展区有一个单元叫作“军事与技术”，其中就有一艘二战时的微型潜艇。它的航程极短，仅50千米，出击后基本没有返航的燃料，还要克服海水中的颠簸。它的驾驶员需要服用强力镇静剂才能克服恐惧。一支军队开始动用这种自杀性武器，败局就已基本注定。当时德军确有不少革命性的装备，从世界上最早的肩扛式防空导弹“飞拳”（Luftfaust），到第一支突击步枪MP-44，从喷气战斗机到弹道导弹，都由德军率先投入战场。但这于事无补。

这家军事博物馆所展的内容，不少涉及战争对社会文化的多方面影响。三楼大厅的一角，可以看见长长的一队动物标本，大象、猴子、

马、猫、狗、鹅，还有鸽子和海豚。这个诺亚方舟式的布置，让你联想起巴黎植物园进化大厅的那个著名设计。可是你错了。它们都是被人类役使，参与危险战争行动的动物。它们不是宠物，军队也有一套不同于正常社会的价值。这些动物标本对面的展示橱中，就有各式各样的假肢，伤残军人的假肢。

军队的价值观甚至会反映到语言的应用上。军事语言有它特殊的功能，它必须简洁明确，强调服从，有助于团队协作。这些词汇也会逐渐渗透到平民生活之中。对此我们中国人并不陌生。古代房中术就称女方为“敌”；我们今天也仍在使用“消灭”“突击”一类的词。

除了语言还有音乐。自古军乐就被赋予统一步伐、鼓舞士气的功能，大多使用鼓和管乐。近代以来，德语地区拥有强大的军乐传统，海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等名家都有此类作品传世。根据展览的陈述，军队内还用音乐显示特权。纳粹时期，爵士乐被划入颓废文化，属于严打之列，然而戈林治下的空军，却拥有爵士乐乐队，算是一种“特供”待遇。

此外，服装时尚也在军队影响的辐射范围内。现代军服的先驱者普鲁士人就有一项发明，全部只用四种尺寸。工业时代后，现代成衣采用的S、M、L、XL固定尺码，就继承了这一传统。另外，我们逐渐开始嫌弃的秋裤，还有眼下很赶趟儿的迷彩，都和军队有关。

这还只是成人世界的事。军队对于人类生活的影响，是从童年开始的，特别是男孩子。在世界上已经实现工业化的社会里，小正太们能有几个从没碰过刀枪坦克之类的玩具模型？而德国又曾经是这一产业中的翘楚。

这座军事历史博物馆地处德累斯顿城北，而二战末期的盟军大轰炸集中在南边老城一带，因此这座王政时代遗留的军用建筑，反倒逃过一

劫。冷战年代，该城因位于东德最东端，而且是在地势低洼的易北河谷，收不到西柏林的电视信号。为此，同属萨克森地区的莱比锡人，还曾笑话这里土气。或许正因如此，这里至今缺少大城市的从容气质，而且随时提醒你，它不久之前还属于铁幕以东。

博物馆所在的大街，战后以施陶芬贝格重新命名，就是那位谋刺希特勒失败的国防军上校。这其中的反战信息已经非常明确。最近这次增建，也就是金属凸角的上层，是一处观景平台，由此可以远眺德累斯顿旧城全景。那些天际线上的名胜，剧场、圣母院、三一教堂、茨温格宫，都是战后重建的，特别是在两德统一之后。室内展厅里陈放着一组地砖，当面是当年未爆炸弹的凿痕。

然而，馆方没有忘记纳粹空军对于他国城市的毁灭性轰炸，波兰小城维伦就是其中一例。当年欧洲战事就是在那里打响第一枪。还有荷兰的鹿特丹，那里曾有大量黄金时代的建筑。我们今天看到的那座古老港城，已是一座彻底重建的城市。这也是当地建筑师，比如雷姆·库哈斯（Rem Koolhaas），极少考虑历史文脉的原因之一。

应该如何叙述战争记忆？夸耀、掩饰、批判，还是神秘化？德累斯顿国防军军事历史博物馆是一个案例。

---

[1] 德国联邦国防军军事历史博物馆（Militärhistorisches Museum der Bundeswehr）位于德累斯顿城北，原为19世纪萨克森陆军所属军械库，后改为军事历史博物馆，曾在纳粹统治时期及苏军占领期间，用于意识形态宣传。两德统一后，经过改建重新开放，除介绍军事活动的历史外，主要反思战争对于人类生活的影响。

16 加利福尼亚艺术救护站

艺术、文物的收藏者，并不限于皇室、政府、军队。在现代社会，越来越多的私人藏家，开始成为游戏的主要参与者。

可究竟是哪些动机，让这些精明绝顶的人物把财力投入一项经济回报并不靠谱的活动中？他们可以向博物馆捐赠藏品，从而获得高额减税；也有人通过出手名画获利甚厚；也有人以此洗钱，因为文物转移比起资金流动更难监管。不过，按照大玩家的说法，收藏是一种社会交往方式，类似我们当年通过互借骑马打仗的小人书，建立发小之谊。

在洛杉矶，保罗·盖蒂博物馆的规模肯定是排得上号的。这家私立博物馆共有两处分馆，分别是盖蒂别墅（Getty Villa）和盖蒂中心（Getty Center）。前者的重点是古代罗马和伊特鲁里亚艺术，后者收藏欧洲中世纪到当代的作品。它们全部来自石油巨头保罗·盖蒂（J. Paul Getty）生前的私人收藏。

这位美国大亨生前曾有吝啬的鄙名，还留下过不少逸闻。为了防止来客占便宜拨打长途电话，他雇人在自己家里安装了投币电话。甚至自己的孙子被绑票，他也迟迟不肯缴纳赎金，直到歹人送来小孩被割下的耳朵。但只要是为了艺术品，他会立刻大方得离谱。这种恶习差点让他加入“剁手党”之列。

这其中也看不出明显的功利目的。他的两座博物馆全都远在洛杉矶，可人却在伦敦常住。作为一个飞行焦虑症患者，盖蒂先生不敢坐飞机，可搭乘邮轮穿过小半个地球，时间又不允许。终其一生，他都无缘

亲见自己出资建立的文化庙堂。

这个大收藏家在洛杉矶长大，20多岁时就打拼出自己的油田，属于早发财、早退休的典型。可退了休又能干什么？开豪车到海滩，但凡是能用钱买到的乐儿，他全都试过，也全都是没过几天就烦了，于是返回工作岗位，继续赚更多的钱。富可敌国的财力，是大规模收藏的前提。

靠近洛杉矶的马里布海滩，有座仿罗马式建筑，叫盖蒂别墅。盖蒂的古物收藏，从希腊、伊特鲁里亚到罗马帝国，都在这里展藏。建筑本身比较kitsch——不论何处，仿古建筑的通病，就是俗艳——而且园区内的安保措施，也给一些参观者带来检疫般的隔离感。可为了里面的内容，还是值得跑一趟。该馆门票免费，但需要网上预约。

盖蒂偏爱希腊、罗马古典艺术。就像一般没怎么混过文艺圈的土豪，他的趣味并不趋时，对于早就一统江湖的现代前卫风格，根本就不来电。既然是有钱人，就不怕为任性买单。他不光是买，还跟着灵格风（Linguaphone）唱片，苦学相关的欧洲语言。和很多人一样，他特别看重一件东西的原主。收藏意味着拥有一段历史。文物的价值往往不限于其本身，过往物主名录也有巨大的附加值。

盖蒂的藏品中有一尊大力神像，肩扛木棍，手拎狮皮。这件罗马人模仿希腊风格的雕像，18世纪在罗马郊外的哈德良别墅遗址出土，随即又被英国的兰斯当侯爵夫人买下，转手美国是后来的事。鉴于雕像最初的主人是罗马史上一位文治武功均有作为的皇帝，雕像后来又被英国贵族之家收藏，这份履历绝对属于高端大气上档次，对于新富起来的买家，绝对是门楣增辉的事，比千八百万的增值，可是重要多了。

然而并非所有的馆藏都能做到流传有序。出处不足为外人道的藏品，在这里并不少见。多年以来，希腊、意大利政府都在积极追讨其中一些文物。在各方压力之下，馆方十年前承诺将其中的二十余件归还意

大利。不过价值最高的一件重器，却不在此列。

那是一座青铜人像，表现一个比赛获胜的运动员举起右手指向头顶的桂冠。和兰斯当大力神像一样，这也是一件师法留西波斯（Lysippos）的作品。那是一位专擅青年裸男的古代巨匠。区别在于，这是真正的古希腊杰作，每一根肌肉线条都充满流畅蓬勃的律动，即使放到雅典，也得算是极品。

1961年，两千年前沉入亚得里亚海底的铜像，意外钩住一艘渔船的拖网，打捞上岸后，被运到黑市，最后又被财大气粗的盖蒂博物馆购得。而它又曾经是罗马军团从希腊掠夺的战利品，在运回本土途中遭遇海难。从一件铜像的几番易手，我们可以领略财富、权力、文化中心的历史转移。铜像出水后，有人尝试找回古沉船位置，以便发现更多财宝，未果。

盖蒂博物馆的另一分馆，在洛杉矶的布伦特伍德（Brentwood）。高地上，一组造型繁复的浅色建筑群，好像希腊遗址的遥远回响。整个园区还有喷泉、迷宫、现代金属雕塑点缀其间。这是纽约白派建筑师理查德·迈耶（Richard Meier）的作品。所谓“白派”，是指秉持勒·柯布西耶（Le Corbusier）那种纯净的现代主义设计语言，与折中混搭的后现代作风大异其趣。每次来这里，总会看到有人在展厅临习大师的作品。

盖蒂中心的收藏大约覆盖六个世纪，从中世纪晚期贯穿文艺复兴、巴洛克，直到早期现代艺术，其中不乏提香、凡·戴克、鲁本斯、伦勃朗、普桑，以及法国的古典主义、巴比松派、印象派的名作。

说到这里的明星，还是梵高的《鸢尾花》。这是作者同题系列中的一幅，画面设色明丽，铁划银钩的轮廓线带着木刻般的劲健，显示出浮世绘的影响痕迹。当年画家自残后，住进普罗旺斯的圣雷米精神病院。作品完成后，被画家的弟弟提奥提交独立艺术家协会的年展。一起送展

的还有他的另一幅杰作，现藏巴黎奥塞美术馆[1]的《罗纳河上的星夜》。1987年，本猴头一回去纽约，当时新闻报道《鸢尾花》在苏富比拍卖行创下一项纪录，成交价达5400万美元。由于买主付不起全款，辗转两年多后，才由盖蒂博物馆接手。

在全球博物馆中，盖蒂中心拥有最充裕的资金，但作为新贵，早已错过粗放搜获的先机。老牌机构跑马圈地的扩展机遇，早已随着等级制度和殖民主义，成为历史中翻过的一页。可新有新的好处，比如设施先进。2016年这里就搞过一个大型的敦煌文物展，不惜工本，在展馆园区搭建莫高窟部分内景。

盖蒂拥有最好的实验室，在修复古旧残损作品方面，也能有所作为。在这里修复的作品，最有名的就是让-巴普蒂斯特·乌德里（Jean-Baptiste Oudry）的《克拉拉》（Clara le Rhinoceros）。乌德里是18世纪的法国画家，在壁毯设计方面也有相当的成就。作为王家绘画雕塑学院的一员，他的画风不出当时流行的洛可可大潮。异于同侪的是，他的影响力主要不在优雅轻佻的情爱题材，而是静物和动物。《克拉拉》画的不是宫装仕女，而是一头雌性犀牛。

这幅画属于德国的什未林国家美术馆（Staatliches Museum Schwerin）。什未林地处北部，距离汉堡不远，但二战结束后，却被划归东德。战争期间，这里没有遭到破坏，从公爵城堡到红砖哥特式大教堂，都基本完好，于是成了一处名胜。现在这里是西波美拉尼亚州府所在地。

两德统一前，这家博物馆的条件极不理想，导致《克拉拉》严重损坏后又被长期忽视，等提上议事日程时已经到了21世纪。最后还是盖蒂博物馆接手修复工作。在这件作品中可以看到启蒙时期特有的科学眼光，静态的画面背后，是当时精英阶级的博物学狂热。

本猴第一次接触克拉拉的形象，却是在北京。当年读小学的时候，中国还在闹“文革”，中小学生每个学期都有一段时间，要被送到厂矿农村，投身第一线社会生产实践。因为劳动表现积极，得到过一份肥差作为奖励，也就是跟另外几个小孩一起，去故宫打扫卫生。我们会在每天9点开门之前，先把养心殿的前后院落打扫干净，然后再去文渊阁除草。那是紫禁城从不示人的一角，里面破败不堪，一座石桥的汉白玉栏杆坍塌在下面的水池里；当年印制《四库全书》的木版，不少就堆放在室外。

一个月后，我们已经把故宫的里里外外勘察了一遍，除了皇极殿。那是压轴节目，由博物院领导委派代表，率领我们参观一座偏殿里的《收租院》群塑。雕塑本身不错，有些《加莱义民》的意思。阶级斗争教育完了，我们被领去观赏昔日皇家的宝物。

当时印象最深的展品是一座18世纪的英国古钟，应该出自名匠詹姆斯·考克斯之手。此人更有名的制作，是圣彼得堡冬宫里那座金制孔雀大钟。英国的时钟业曾经领先全球，后来由于路径依赖，没有赶上机制标准件大潮，才被德国超越。那座钟的设计，也有很重的洛可可装饰风，整个钟体驮在一头鎏金嵌宝的印度犀牛背上。以前只在动物园里见过非洲双角犀，觉着印度犀牛的独角或残或畸，非常奇怪。

很多年后，本猴查到座钟上的犀牛确有所本：雌性，取名克拉拉，生于印度。1741年，荷兰东印度公司一位年轻船长把它运回鹿特丹，随之巡游各国，接受各色人等观赏，包括普鲁士国王腓特烈二世、神圣罗马帝国皇帝查理六世之女玛丽亚·特蕾莎这些大人物。这是当年欧洲人唯一可能见过的犀牛。

克拉拉天性温顺，只是在海上跟水手们相处久了，嗜好啤酒和烟叶。有关这些细节逸事，可以参阅爱尔兰作家格莉妮丝·芮德利（Glynis Ridley）的《克拉拉的壮游：随一头犀牛漫游十八世纪的欧洲》一书。

1749年，克拉拉运抵凡尔赛，掀起一波新的时尚，贵族们纷纷把假发做成犀牛角的款式；法国海军新建的一艘快速舰，也被命名为“犀牛”号。当时启蒙思潮正盛，博物学家布封为它做了体检，它的肖像和词条，也被收入狄德罗和达朗贝尔的《百科全书》。当然也有乌德里这样的画家执笔助兴。这还不是克拉拉第一次被人造像。此前在德累斯顿，迈森制瓷坊的名匠昆德勒（Johann Joachim Kaendler）为它画过很多速写，然后按图烧制成瓷塑。迈森是欧洲第一个成功仿制瓷器的地方。

在克拉拉之前，西方人对犀牛的了解，仅限于纽伦堡画家丢勒1515年的一幅木刻版画。那年，葡萄牙国王曼努埃尔一世从印度弄来一头犀牛，然后送往罗马，以讨好当时的教皇。从里斯本到意大利这段路程只能走海运。当船经过马赛，早已等候在附近一座岛上的法国国王弗朗索瓦一世希望一睹这头绝世奇兽。葡萄牙人不便拒绝，只得应允。等法国人满足了好奇心，船再次起锚，没走多远，便遇到风暴沉没。

画家丢勒身在纽伦堡，并未亲眼看见犀牛，作画只能靠别人的信件转述。他刻画的犀牛，皮肤质地斑驳，好像一层铠甲，肩胛之间还多了一根突出的尖角。那层铠甲，其实另有来历。犀牛运往意大利前，曼努埃尔曾让它和一头幼象决斗。

古罗马博物学家老普林尼曾说，犀牛和象是天敌，葡萄牙君主就想验证一下古人的说法。肉食者狸膏金距学斗鸡那点出息，古今中外几无例外。当时犀牛披挂的是莫卧儿王朝的印度骑兵马甲；肩胛上那根凸出物是马鞍前的把手，帮助骑手挥刀冲杀时保持稳定，并非西方人误以为的犀牛的第二只角。

正是这个有欠准确的犀牛形象，曾流行于西方世界长达两个多世纪。佛罗伦萨的美第奇家族，根据它设计过族徽。西方动物学的开山鼻祖、瑞士医生康拉德·格斯纳（Conrad Gesner）在他的《动物史》中，

也用这张画作为这个物种的图解。此外，比萨大教堂的西门上，也能看到丢勒那幅犀牛木刻的青铜翻版。

直到今天，德语中仍然把印度犀牛称为“甲犀”，直到克拉拉现身欧洲，错误才被纠正。乌德里为它画像的地方，也就是巴黎左岸的植物园，正是启蒙时代博物学研究的中心。现在那里是法国国家自然历史博物馆所在地。

---

[1] 奥塞美术馆（Musée d’Orsay）是巴黎左岸的博物馆，由废弃火车站改建而成，主要展出第二帝国时期至一战前的法国艺术。它覆盖的艺术史时段，恰好构成卢浮宫藏品时段的续篇。

17 启蒙与失联的方舟

印度犀牛克拉拉抵达欧洲时，正值启蒙运动进入高潮。面对这头来自神秘东方的独角兽，热情高涨的精英阶层把它看成异国情调以及新奇知识的化身。它一路被展示，一路被描画，背景也一路变化——它的主人，那个荷兰船长，因此赚得钵满盆满——到了威尼斯，它在隆吉（Pietro Longhi）的画中，尖角已经没了。有人认为这是饲料当中缺少某些元素所致。

所有这些画像当中，最有意思的还是前文所述那一幅。在乌德里笔下，犀牛最大的不同，是它的眼神；虹膜的反光处理，以前极少出现于动物形象中。人类描绘动物的历史，可以追溯到史前时代。最早期的例子就是法国西南部的拉斯科洞窟壁画；里面有羚羊，也有野牛，但根本看不到植物，也没有其他景观，甚至连人类自己都在画面中缺席。先要有肉吃，这才是硬道理。

随着西方进入文明时代，艺术中的动物形象，除食用和役使外，也会成为宗教崇拜的对象，于是有了龙、独角兽、凤凰。即使那些没有法力的，比如兔子、松鼠和麻雀，也不时会成为经文抄本中的配饰。到了文艺复兴时期，艺术家观察描绘动物的态度再次剧变。他们开始用亚里士多德式的态度，把动物看作自然现象。最典型的就是列奥纳多·达·芬奇。他不但观察动物，而且解剖动物。

这是一种唯物的态度。就像哲人笛卡儿后来认为的那样，动物只是自主运动的机械，不具备感知痛苦的能力。因为不思考，所以不存在。

直到启蒙大潮来临，文化风气大变，理性主义交杂着感伤情怀，开始挑战很多原有成见，尽管这个认知过程伴随着各种残酷的试验。有个瑞士医生，为了研究动物的身心感受能力，活剐了一条怀孕的狗，发现剥除胚胎时，试验对象的痛苦表现最为强烈。

前文提到，乌德里画中的犀牛眼神充满温驯。那层泛出的光晕折射着时代精神。它不是机器，而是生灵。然而，动物仍然只是人类理性的格致对象。克拉拉旅欧期间，正是博物分类体系的形成时期。按照卡尔·林奈创立的方法，独角犀属于动物界的脊椎门，哺乳纲，奇蹄目，犀科。

在凡尔赛宫，克拉拉遇到了林奈的论敌乔治-路易·勒克莱尔（Georges-Louis Leclerc），也就是著名的布封伯爵（Comte de Buffon）。此人身后留下一部卷帙浩繁的《自然史》，覆盖了那个时代自然知识的所有方面，他是个文人，不懂所谓的学术规范，观察方法也是直观的。他指责林奈分类法不能反映物种与具体环境的关系以及由此导致的行为方式的差异。然而，历史做出了相反的判断。林奈分类体系，包括双名法——比如家猫是Feliscatus，铲屎官则属于Homo sapiens——沿用至今。

这位通才是伏尔泰那辈人，上知天文，下知地理，27岁入选科学院。他先以数学成名，对概率论和几何学做出过贡献，“布封投针问题”便由他提出。据说他的最初目的，是估算赌博的胜率。他率先意识到人与猿之间的相似性，但否认二者拥有共同的祖先。他还研究过行星的起源。这种人总能提出一些有趣的想法。他认为上帝创造万物，不会照顾到每一个细节，比如一只甲虫的翅膀如何折叠，因此各个物种都会自行改进或退化。

布封的思想启发了很多人，但他自己却只能成为过渡性人物。今天我们还能记起他的名字，主要是因为他对写作的一句论断：“风格即人

本身。”很少有人知道，巴黎植物园[1]也是他的一份遗产。该园始建于17世纪，原名王家植物园，改用现名是在大革命期间。这里本是王室御医培植草药的园地。路易十五在位时，委派布封监管该园，并改造成研究中心，兼作博物馆。园地划分为若干部分，除观赏性的玫瑰园外，还有育种基地，4000多种植物分科栽种于各自所属的区域。作为国立教育机构，它还有培训植物学家的职能。

这座开阔的园林位于左岸的五区，现在是法国国家自然历史博物馆的一部分。既然是植物园，自然少不了草木花卉，很多人前来散步、锻炼，偶尔也能看见中国大妈大爷，领着当地人练太极、跳广场舞。一些生物学史上的名人铜像，散立在各个角落，俯视园中的众生。他们都曾在这里工作，做出过重要的科学发现，就像英国自然历史博物馆的声誉，不仅源于它的收藏［正厅中那具偶像级的梁龙，根本就不是化石，而是卡耐基（Andrew Carnegie）赠送的石膏模型］，更重要的是那里产生过理查德·欧文（Richard Owen，恐龙一词就是他创造的）、赫胥黎那样的人物。

公园入口的铜像是拉马克（Jean-Baptiste Lamarck），此人是18～19世纪法国重要的博物学家，园中收藏的植物标本很多可以追溯到他工作时。他提出过最早的生物进化设想，认为进化是生命体适应生存环境的结果。器官功能的“用进废退”就是他的理论。不远处是解剖学家居维叶（Georges Cuvier）。就是他最早发现，一具化石所属地层越古远，和现存亲缘物种间的差异就越大。较近地层中的猛犸象和现代大象，一看就是亲戚；可现代巨蜥和白垩纪的沧龙，门外汉会认为毫不相干。他是最早研究沧龙化石的人，沧龙就是《侏罗纪世界》里跃出水面吞食鲨鱼那种大家伙。

布封这位大主管的铜像却远藏在园地深处。走过古典式玻璃暖房，几乎到了园地后门，才能看到。出了那道门，就是巴黎的大清真寺。那

里有两栋工业时代早期的建筑，外观都还保留着古典范儿的装饰趣味，只有看到内部的钢制结构，才会确信其晚近的来历。它们都是1889年世界博览会的产物。

博览会恰逢大革命百年庆典，同时法国当局急需摆脱对普鲁士战败的阴影，于是大兴土木，完成了不少大型工程项目。除一些火车站外，还有蒙马特高地的圣心教堂，都采用时兴的预制钢架承重，而外部立面却保持着第二帝国遗风，折射出审美趣味相对于技术的滞后状况。埃菲尔铁塔也出现在那个背景下，只是完全暴露的结构太过超前，多年不为时俗所容。据说莫泊桑是塔上那间餐厅的常客，这份热情让不少人困惑，直到作家解释称那是城中唯一看不到铁塔的位置。

随着历史演变，植物园也早已不是原初的面貌，现存最古老的部分，是一座小型动物园。这里靠近奥斯特里茨车站，老远就会闻到兽舍的腥臊气味。倒退两个世纪，那是欧洲最大的异国动物圈养地，前身是凡尔赛的王室动物园。很多科学家曾在那里做过研究，包括解剖学家居维叶。这里的历代居民中，最有名的是大象金宝（Jumbo）。1861年在苏丹被捕获后，金宝被转运到法国，一度落户于此。大象后来又被卖给美国马戏班主巴努姆，成了表演明星，却饱受压榨，直到死于火车事故后，它的皮和骨还被制成标本，四处巡展牟利。

诗人里尔克曾在这里得到灵感，用一首商籁体（十四行诗）表现一只黑豹的“意志昏眩”。行伍出身的现代画家亨利·卢梭，喜欢炫耀他在墨西哥打仗的经历，其实都是瞎掰。他一辈子也没迈出国门一步，小偷小摸倒是干过不少。他笔下的热带丛林，正是来自对植物园暖房的写生，而画中的异国动物则是这个角落的囚徒们。

园中另有两处室内动物园，就是前文提过的园地西端那两座建于百年国庆的建筑，只是它们展示的不是活物，而是死的。一是古生物和比较解剖学分馆，里面排列着史前动物化石，像美颌龙和肿角鹿，还有长

须鲸的骨骼标本。一个多世纪之后，这里大体保持了最初的规制，就连说明标签，有些还是手写的。

与之形成明显反差的，是近年重新装修过的进化大厅（Grande Galerie de l’Évolution）。时尚的设计极富形式感和戏剧性，也引起过不小的轰动。就像巴黎现在的万塞讷动物园，这里也是根据生态群，而不是林奈分类法划分区域，强调生命世界的多样性；底层展示生命发源的海洋，珊瑚礁模型周边悬置着各类海洋动物标本，从鱼类到企鹅，从海豚到乌贼，从极地到赤道。

大厅二层的非洲动物部分，已经成为不少博物馆的仿效样本。这是一个壮观的百兽队列，从黑暗大陆缓缓走出，由大象领衔，接着是斑马、长颈鹿、河马一路跟进，还有狮子、猎豹等食肉兽，匍匐尾随其后。这些标本的集成效果混搭了各种元素，从《圣经·旧约》中的诺亚方舟，到古希腊戏剧的庄严进场，再到迪士尼的《狮子王》。它们头顶上是姿态各异的鸟和猴子，像被封冻在静止的时间里。

也有身份经过确认的动物。一只凶相毕露、扑到一头驮象背上的雌虎，来自一百多年前，是当时的奥尔良公爵的战利品。还有一头18世纪的印度独角犀牛。很长一段时间，本猴以为那就是克拉拉，后来才知道等它来到巴黎时，克拉拉已经死去多年，虽然长寿的路易十五仍然在位，革命的滔天洪水还要再等二十年。（据说没有证据表明这位昏君号称在他身后是洪水，就像他的孙媳玛丽·安托瓦内特也没说过让穷人吃蛋糕。那些都是讹传。）

从这里朝上仰望，玻璃天棚滤下色彩多变的光线，时晴时雨，风云变幻。就在展厅三层，一只长颈鹿探出头来，也在向下俯视。那个展区的主题，是人类活动对自然界造成的生态冲击。那里可以看到一些罕见的标本，比如南非斑驴、瓦胡岛蜂鸟，当然还有渡渡鸟，它们都已灭绝于人类的猎杀。

生生灭灭，也是生命的铁律。人类出现之前，地球就已经历过五次大灭绝。每一次，世界上大部分物种都会彻底消失。第五次大灭绝，也就是白垩纪结束那一次，是近年的热门话题。当时雄霸食物链最高端的恐龙，除部分兽足类进化成鸟类外，被全部从地球表面抹去。这是整个事件的结果，而人们更关注原因。有个流行很久的理论认为，恐龙笨拙而呆滞，属于进化史上的不适应者，所以在与哺乳动物的竞争中被淘汰了。

随着大量新的化石证据的出现，专家们发现，早期哺乳动物面对恐龙的霸权没有任何优势。于是灾变说成为显学。这也就是说，大灭绝源于某种不可抗力。关于这个终极凶手，也有不同假说。法国国家自然历史博物馆认为，是德干高原火山群发造成浮尘阻断日照，形成核冬天效应。这和美国人的主流理论非常不同。关于这一点，我们转到下一座博物馆继续介绍。

---

[1] 巴黎植物园（Jardin des Plantes）位于巴黎左岸，属于法国国家自然历史博物馆系统，园区内另有四座博物馆，分别为进化大厅、矿物馆、古生物馆、昆虫馆，此外还有附属动物园。除教育研究功能外，这里也是一处著名的园林。

18 世博会与恐龙万神殿

假如在芝加哥奥黑尔国际机场搭乘美联航班，你会看到一具高大的腕龙化石，弯曲的长颈，耸立到四层楼高。这具龙骨当然不是真迹。谁舍得把一只恐龙的真身，摆放在一个人群川流的公共空间？那是科学研究的对象。

经过亿万年沧桑，保存得再好的史前遗骸也有残损，而取悦大众，要的是哪怕虚假的完美。可就算是复制品，1999年之前，也还放在市区的菲尔德自然史博物馆内。这具百年前出土的化石，直到1994年才被复制、装架、展出。但仅过了五年，它又要给新来的头牌明星让路。另有一个复制品，被搬到馆外放哨。新明星就是绰号“苏”（Sue）的霸王龙。这个标号“FMNH PR 2081”的标本完整程度达80%，在霸王龙发掘史上无出其右，而且它的面世极富戏剧性，全球媒体曾经争相报道。

先把镜头拉回密歇根湖边这座仿古典式样的建筑——菲尔德自然史博物馆。大厅里，一具体量庞大的霸王龙化石——这家伙生前体重8吨，大约活到了27岁——12米长，4米高，摆出攻击姿态。它的头骨太重，装架时换成了轻质材料模铸的仿制品，原物则放在一旁单展。化石展现出美国式的霸气，它的王座也只能设在这所工业时代的神殿，为那个往昔的盛世招魂。

整个事情始于1990年。当时，南达科他州一处印第安保留地布满风化石岭的荒地上，一队工人挖到一具埃德蒙顿龙化石。这是一种鸭嘴龙，生活在白垩纪，以植物为食。这些工人来自黑山学院，一个从事化

石生意的私营机构。化石刚装上车，有个轮胎就放炮了。就在男人们忙着修车时，队伍里一个名叫苏珊的女人走出人群，她发现陡坡上有一具化石。

苏珊马上把这件事告诉了男友拉尔森，也就是黑山学院的老板。新一轮的发掘就此开始，霸王龙“苏”横空出世。这个命名只是纪念它的发现者苏珊，和恐龙本身的性别无关。化石没有软组织，很难判定动物的雌雄。但事情并未就此打住。

霸王龙一现身，土地的主人见财起意，说化石是他的，尽管事先他已经收过一笔挖掘费。同时，此人所属的苏族印第安部落也想插上一手。更复杂的是，那块土地由内政部托管，技术上属于美国政府。1992年联邦调查局和国民警卫队查抄黑山学院，没收了清理中的化石。然后便是漫长的司法过程。

三年之后，化石被法庭判给土地的主人。此人立刻找到苏富比拍卖行。公众担心化石一经拍卖，落入私人之手，就很难重见天日。于是菲尔德自然史博物馆决定参加竞拍，可是资金不够，只能寄望于企业赞助。最后施以援手的两家公司是麦当劳和迪士尼。拍卖于1997年举行，菲尔德自然史博物馆以8300多万美元的出价（包括拍卖行佣金）胜出。

2000年5月17日，完成装架的化石正式展出。那天到场的观众超过万人。从此，“苏”取代菲尔德原有的巨型腕龙，成为新的镇馆之宝，就像《蒙娜丽莎》之于卢浮宫。近年每当有大型恐龙化石面世，都会引起全球轰动，比如阿根廷发现的蜥脚类无畏舰龙（Dreadnoughtus schrani），还有摩洛哥的棘龙。背后的利益，把化石的归属问题变得更加敏感。

事隔多年，霸王龙“苏”的故事仍在公众记忆中不断回放。这一现象倒也不难理解，毕竟整个过程悬念迭起，不乏政律惊悚元素。其中一些

版本不乏眼泪汪汪的鸡汤范儿——一个自幼迷恋化石的古生物学家，在老家建立自己的博物馆，父老乡亲们也盼着他用恐龙吸引游客，改造乡村。最后他们等来的，却是全副武装的军队。他们成了被击败的大卫，十分博人同情。

一个边陲小镇，人迹罕至，没有贩毒集团，也没有谁杀人放火，政府方面何以大动干戈，至今仍是未解之谜。重叠混乱的土地产权，对理解此案同样没有帮助。最后的结果是，土地由政府托管，法院却将化石判归土地的主人，而后者又将所得拍卖牟利。至于黑山学院预支的5000美元挖掘费，其中是否涉嫌欺诈，赌石的玉料商人或许会有更深的体会。

化石的学术开采和商业发掘，也是一对矛盾。一方要求尽量完整保存岩层中的背景信息，作为古地质时代生态系统的记录；另一方则更重视化石作为收藏品的“卖相”。也有一些研究机构对此态度开放。比如著名的休斯敦自然科学博物馆，就有不少化石是由黑山学院提供的。

私人买卖化石的问题，在我国也同样存在。辽西的朝阳市有一条慕容街。昔年五胡乱华，鲜卑王朝前燕曾定都于此，街口牌楼有金庸的题字，显然因为他是《天龙八部》的作者。沿路不少商铺都经营过化石，一块带有狼鳍鱼的页岩，索价不到百元。而更大的古鲟鱼，也能以数百元价格买到。

近二十年来，辽西成了各国古脊椎动物学家的麦加。那里不断发现长有初羽的盗龙化石，被科学家认为是兽足恐龙向鸟进化的重要环节，并为鸟类属于恐龙家族的假说提供了关键证据。这类化石流入黑市的传说也时有所闻。至少稍为常见的鹦鹉嘴龙（外形很萌），交易量应该相当可观。也是在朝阳，本猴被本地人当街拦下：“大哥，买个恐龙吧。咱们这儿花3万块钱买的东西，拿到北京，就能办10万块钱的事。”

对博物馆来说，即使化石到手，从岩体中剥离如此大型的标本，也是复杂漫长的工作。打个不恰当的比方，这就像打磨装嵌一件巨型珠宝。麦当劳为此出资增建了专用实验室。不知道要卖多少汉堡包，才能捞回这么一大笔钱？波音公司也允许博物馆动用它们的大型CT仪，扫描化石的头骨，而那原本是用于检测航天飞机部件的设备。

菲尔德位于芝加哥博物馆区，原名科学产业博物馆，属于1893年哥伦比亚世博会场地。这届博览会，恰逢哥伦布发现美洲400周年纪念，加上美国进入作家马克·吐温所谓的“镀金时代”之后，各项实力早已今非昔比，包括经济总量超越英国，成为世界第一。这样一个新兴国家，需要大型国际活动和工程项目，展现自己的成就，建立自信，弥合因社会发展不均衡而造成的阶级裂痕。

世博会发生在美国社会文化史的一个节点上。会展的核心区域，被人称作“白色城市”，布局方面继承了上一届巴黎世博会的规划思路，那些临时性建筑也大多采用巴黎美院风格，强调均衡与对称。但这只是表面。这里处处表现出美国人的精明。从该届世博会开始，各国政府需要承建自己的国家馆，实现多样性的同时也分摊了成本。

在为期半年的活动中，美式创新也随处可见。园区内，工程师费里斯设计的首座摩天轮成为最能吸引大众的卖点。为方便游客，伊利湖边安装了全球最早的传送带活动步道，也就是我们在机场、车站常用的那种。为加快施工进度，漆饰墙体的工序中，压缩空气喷枪取代了传统的毛刷。为这一切提供动力的，是最早的交流发电机。

所有这些都将影响美国日后的发展。不论“城市美化运动”（City Beautiful Movement），还是迪士尼游乐场的设计，或许还有拉斯维加斯的出现，都能看出那届世博会的基因。几年前，菲尔德自然史博物馆以它为主题，专门做过一个特展。人们百年前向往的光明前景，早已冷却成博物馆的考古对象，并留给人们一个问题——未来曾经长什么样？

芝加哥是美国工业化时代的明星城市。这里出产的钢铁、机械，通过汇集于此的铁路网，输送到全国各地。开矿、筑路都是掘地动土。新的矿物和化石的不断出现，修正了人类对地壳内部的了解，同时激励了地质和古生物这些学科的发展。中国近几十年的发展，也再次说明两者之间正相关。

菲尔德自然史博物馆的恐龙展厅，有一具合川马门溪龙化石的复制品。它就像一头马戏团大象，后腿直立，前肢高悬，仿佛准备凌空攻击地面上的来袭者。不知道这个动作的设计，是否受到过美国自然历史博物馆那个重龙模型的影响。半个世纪前，马门溪龙第一次被发现，也是在四川的一处筑路工地，因此被命名为“建设马门溪龙”（Mamenchisaurus constructus）。

菲尔德展出的恐龙化石，大多来自美国西部的落基山区。亿万年前，当地球处在中生代，那里曾是一片浅水内陆海，沿岸的暖湿气候，繁育了大量种属各异的恐龙群落。由于各种因缘巧合，它们身后的遗骨得到石化的机会，留存到后世，成为科研对象以及争夺的资源。

所谓的“镀金时代”期间，曾经有两个古生物学家，为了发掘、命名更多的恐龙种类，进行过一场激烈竞赛，史称“龙骨战争”。他们是马什（Othniel Charles Marsh）和柯普（Edward Drinker Cope），分别来自耶鲁大学的皮博迪自然历史博物馆和费城自然科学院（Academy of Natural Sciences）。他们不择手段的竞争作风——包括无原则的互相诋毁甚至伪造成果——在欧洲同侪当中颇遭侧目。为加快采掘进度，他们大量使用爆破，对勘探岩层造成无法挽回的毁坏。

野蛮的无序状态，在很多事业的草创时期，都并不罕见。那是乱世。今天我们谈到恐龙，在那些早期的名单当中，一定包括剑龙、异特龙、梁龙、圆顶龙和三角龙。这些都是马什和柯普当年探险采挖的成果。而这些，又都离不开美国的工业化进程以及开发西部的历史背景。

除了这些体量庞大的怪物，美国人的民族形象也难找到更适合的代表，直到更强悍的霸王龙出现。

每次走过这些巨大的化石，本猴都会心生敬畏。自三叠纪晚期，经过蔚为大观的侏罗纪，再到恐龙骤然灭绝的白垩纪结束之际，这些种群统治陆地长达1.6亿年。相形之下，包括我们人在内的哺乳动物，并不特别成功。就像文明史范围内，我们面对汉唐、罗马、阿拉伯那些帝国的成就，也常会自叹不如。

本猴曾读过一篇文章，说很多小孩喜欢恐龙的原因，是他们可以学到很多大人不懂的怪词，编组一套他们自己的话语（成人未必不是如此）。这些史前巨兽悍猛无比，早已灭绝，完全无害，它们的形象被重新编码，生成新的亚文化，满足囚禁在我们意识深处的欲望。

人对于恐龙的兴趣，不仅在于其兴，也在于其亡。就像前面所说，以前流行过一个假说，认为恐龙是一些智能低下的家伙，身体笨重，行动迟缓，所以会在生存竞争中败给聪明灵活的哺乳动物。这个自以为是的自然史叙事，很像发展平平的学霸分析文盲土豪是如何破产的。卡尔维诺的《宇宙连环画》里，写到一头大灭绝后的幸存恐龙，混入一群新兴哺乳动物，成了饱受冷眼的怪物和受气包。那些历史的宠儿，年复一年地来回说着一个反恐龙战斗故事，好像他们从来就是战无不胜的优越物种。

菲尔德自然史博物馆内有个固定展区，主题就是地球生命40亿年的演化过程，从单细胞生物，一路叙述到今天，包括已经发生过的五次大灭绝。正是最后一次，导致恐龙王朝的覆灭。这一切是如何发生的？发生的原因又是什么？这些都是科学家们争论的焦点。

1980年，在意大利的古比奥山区，美国地质学家阿尔瓦雷兹（Robert Alvarez）在峭壁间发现一处岩层。岩层的地质年代恰好处于

6500万年前的白垩纪和第三纪之间，也就是第五次大灭绝发生的那个时段。他又注意到，岩层中的金属铱含量明显超过地表平均值。此后世界各地陆续发现，这一地层的铱含量超过正常值。这种亲铁元素有向引力中心沉降的倾向，地壳中含量稀少，大多来自地幔以及陨落地面的陨石和彗星。

阿尔瓦雷兹据此假设6500万年前一个外来星体曾撞击地球。飞来横祸引发毁灭性地震、飓风、海啸，以及全球范围的火灾，接下来是大气层中长期悬浮的灰尘，阻断植物的光合作用。全球生物减员过半，并由此重新洗牌。那个来袭星体的撞击地点，后来被锁定在墨西哥的尤卡坦半岛。

恐龙的退出，为哺乳动物带来亿载难逢的机会。这个弱小种群长期蜷缩在生存舞台边缘，从未显示出竞争优势。它们处在食物链低端，捕食昆虫和软体动物，而这个食物来源依赖土壤中的腐殖质就足以维持。这份寒酸的食谱，让那些毛茸茸的惊慌小兽在危难中觅得一线生机。这次生物史上意义重大的兴亡更替，起决定作用的是天意，而非优胜劣汰的进化论逻辑。优劣之分，从来都是由语境决定的。

那么恐龙是否早已全部死光？应该不是这样。至少它们的后裔，仍在世界上跃行、飞翔。越来越多的人相信鸟类是恐龙当中兽脚亚目一些成员的遗族。它们是6500万年前那场大灭绝的幸存者。事实上，早在19世纪，生物学家赫胥黎就曾注意到，餐桌上的火鸡的骨骼和巨齿龙的非常相似。

20世纪60年代，美国古脊椎动物学家罗伯特·巴克（Robert Bakker）曾发起一场“恐龙文艺复兴运动”（Dinosaur Renaissance）。他对恐龙的生理结构和行为方式提出了一系列颠覆性论断。通过分析其腿部关节，他指出恐龙的躯干依靠腿部力量支撑离地，不像鳄鱼和多数蜥蜴那样匍匐行走。而这只有代谢水平很高的恒温动物才能做到。他发现，蜥脚类

恐龙的牙齿无一例外地细小无力，不能充分咀嚼食物中的粗硬纤维。补救办法之一，就是像某些鸟类一样，借助胃石研磨。

随后科学家发现，慈母龙孵育幼雏的行为特征和鸟类相似，伤齿龙科的寐龙也像鸟那样，能做出把头埋入翅膀下的睡姿。长有雏形羽毛的兽足恐龙，近年又在辽宁被不断发现。当年巴克的“异端邪说”，很多已经通过博物馆的传播，成为公众接受的常识，而且随着越来越多的恐龙披上彩色羽毛，它们的形象开始“萌化”。

所有这些到底靠不靠谱？巴克本人就曾对媒体说，古生物学从来不是实验科学，它是一种历史学。然而，任何叙事话语的构建，都不能全然靠虚构。仅以菲尔德自然史博物馆这具伸头缩脑的“苏”为例，这种俯身做侦查状的体姿，就是以解剖学知识为依据，如果霸王龙摆出过去那种哥斯拉式昂首阔步的立姿，就会折断一系列关节。这些说法虽已深入人心，但将来也有可能根据新的证据，再重新修正。

对这类知识进展，更多人并不怎么理睬。即便《侏罗纪世界》这种超级当量的娱乐产品，也只能顺从大众顽固的趣味。文化工业的精英们，对此不会麻木不仁。既然是恐龙，就得有个洪荒巨兽的酷相。要想酷，就得更像蜥蜴，于是片中动物个个光板儿灰皮，就是不能像鸟。面对转基因出来的常胜王，你大可以自我代入，成为斩龙英雄圣乔治。

19 美国，转向现代

对整个美国社会而言，芝加哥世博会留下的一笔主要遗产，是所谓的“城市美化运动”。在一个百业初兴的年轻国家，实施如此规模庞大的美化工程，肯定不能没有样板。而当时所能借鉴的样板，就是第二帝国时期的巴黎改造。就此，一众新古典式公共建筑，在美国各个主要城市雨后春笋般拔地而起。其中又以剧场、音乐厅、博物馆这类文化机构表现更甚。

作为世博会少有的保留建筑，菲尔德自然史博物馆算是风潮的引领者，而它的学院派式样，也为同侪做了预演，直到20世纪30年代，余响依然未绝。如果你在美国旅行，特别是在东部的大城市，总会看到风格类同的博物馆，特别是在首府华盛顿的国家广场周边。那些史密森学会系统的自然历史博物馆、肖像馆、档案馆，以及宪法大道路口的美术馆，基本元素都是希腊山花、罗马圆柱、帕拉第奥式圆顶和窗饰。古典建筑是天然石料和欧几里得几何的“化合物”，而新的工艺和材料，则必然带来新的造型。

几年前一次会上，本猴听到伊丽莎白·迪勒（Elizabeth Diller，纽约高线公园主设计师）聊一个废弃的项目。她曾受托改造华盛顿的赫什霍恩美术馆。那是史密森学会的现代美术馆，也是该系统造型最现代的一座建筑，远看像一座水泥碉堡（也有人说像甜甜圈）。迪勒的构思，是在上面套一条软质的巨大透明风向带，从内庭的露天雕塑园飘升而起。巨大的避孕套造型，像用竖起的中指向前面的博物馆区敬礼。

这批美国博物馆出现时，欧洲建筑早已进入现代主义时期，格罗皮乌斯（Gropius）、勒·柯布西耶、密斯（Ludwig Mies van der Rohe）这些名字，也已成为业界明星。这不仅是建筑式样的问题。美国城市未曾遭受一战那样的大规模破坏，也没有欧洲那种深重的社会危机，无须通过取消装饰来方便重建，并刻意强调功能性与平等精神。但博物馆不是民宅、厂房，它更多承载一个社会的集体趣味和意识形态。而此时的美国，是全球第一大经济体，又是世界大战的战胜国，在国际社会中已是一言九鼎，但与其国力极不匹配的文化状况，颇令有识之士痛心疾首。

对于建筑革新，美国人并不缺乏自己的敏感。现代高层建筑就诞生在芝加哥，更不用说还有赖特（Wright）这样的天才。然而，他们不是受雇于商业机构就是在建私宅，拿不出振聋发聩的新奇理论，也没有引领潮流的公共纪念性作品。他们不是缺少才能，而是过于“职业”。现在需要的，是提供思想的人，而这个应运而生的牛人，就是菲利普·约翰逊（Philip Johnson）。

改变规则的人物，往往从界外思考。这些早已是老生常谈，可不是随便谁都有这个条件。当年新约克（即纽约）还叫新阿姆斯特丹（原为荷兰殖民地）时，约翰逊的祖辈就在下曼哈顿做城区规划了。早年他在哈佛大学读希腊哲学，没事儿就往欧洲跑，还为这个耽误过学业。投胎不好的孩子，就没法有这份任性。要知道，那年头可没有打折票、青年旅舍这回事。在旧大陆，他探访名胜之外，还遇到了密斯。

当时这位说过“少即是多”（Less is more）的建筑大师，正在为1929年的巴塞罗那世博会设计德国馆。那座展馆不但建筑物本身成为经典，里面的家具，特别是后来被称作“巴塞罗那椅”的皮面靠椅（其钢架结构好像一根鱼骨天线），在那之后一直被时髦人士视作居家标配。这场会面让年轻人脑洞大开，也为后来的西方建筑走向埋下了伏笔。

跨界转向建筑之后，约翰逊和同人在纽约筹办“现代建筑：国际大

展”。那是1932年，包豪斯（Bauhaus）这类今天人们耳熟能详的大词，被第一次正式介绍到美国。展览的举办地点，是现代艺术馆。当时这家新生的展览机构尚未变成今天的MOMA，就连一个固定场馆都没有，只能临时租借场地。但这并不妨碍它成为一次具有深远影响的文化事件。策展人由此锻造出“国际主义风格”（International Style）的概念，并成为其宣言。

这也是一个充满歧义和争议的概念。它将建筑中的现代主义——也有功能主义、新精神、新即物主义之类的叫法——这样一个欧洲人解决各国具体问题的建筑思潮，抽象成一套普适性原则，重新打包派发。原有的社会关怀内容，被当作杂质过滤掉，简化成若干“风格”问题，也就是操作攻略。

大致总结一下，就是造型必须是见棱见角的几何范儿（打倒拉斐尔！毕加索万岁！）；取消装饰的素面墙体（让土豪趣味见鬼）；玻璃面积能多大就多大（约翰逊后来的新家四面走光）；开放内部空间（室内墙体不承重）；诸如此类。

大展的影响并非立竿见影。大萧条期间，现代建筑这种费钱的事，只好延后再议。于是，约翰逊再次回到欧洲，这次是作为记者。其间，他报道过纽伦堡的纳粹大游行。此刻的欧洲局势已经大变。每当自由市场陷入危机，总有很多知识分子跑到集权体制那里，以为追求到了真理。约翰逊也开始了他和法西斯主义的短暂调情，为此后来多次道歉。

战后，纽约在新局势下取代巴黎，成为新的文艺定价中心。宣传过国际风格的MOMA，终于在曼哈顿第53街永久落户，把自己建成一个国际风格的展览场地。受董事会委托，约翰逊为美术馆设计了露天雕塑花园，供观众小憩，也可用于其他活动。本猴遇见过小野洋子，带着一伙人在这里嚷嚷，像是正在搞行为艺术。园中除了米罗（Joan Miró）、摩尔（Henry Moore）等现代名家作品，也有巴黎地铁口的新艺术铁艺

门饰，马约尔（Maillol）的铅铸仙女则仰卧在流水边上。法国文化的幽灵，还在四处徘徊。

和现代艺术的故事一样，这里的展藏也从法国开始：莫奈的《睡莲》（组画最主要的部分，收藏在巴黎杜伊勒里花园中的橘园美术馆），也是印象派最后的回响。这些画完成于1904～1908年，当时作者已经年逾花甲，昔年并肩而战的印象派袍泽，仅剩雷诺阿尚在人世。十几年前，他在吉维尼落户，开凿池塘，遍植花木，搭建日式步桥；一株株睡莲养在陶罐里，夏日布置在浅水中，待天气转寒，便移入暖房过冬。

年老的画家成功而富有。他归隐乡间，不问世事，潜心研究并描绘自己营建的私人世界。这片微型天地是他观察自然的最后窗口。小中见大的领悟当中，也有亚洲文化的影响。以科学化的现代眼光看，再静谧的园林也是整个世界的一角，一个达尔文主义战场。那里的草木鱼鸟，无不为了争夺生存资源，上演那出叫“天择”的戏码。

即使最早的几幅《睡莲》中，也已经出现抽象化的苗头。他的作品一般始于外光下的写生，但这组作品最终是在室内完成——簇簇莲叶，水面清圆，飞碟般浮弋在水中的树影间；时而粗重时而纤细的笔触，再现园中的四季晨昏。他像一个琴师，把色彩当作音符驱遣，让你听到德彪西、拉威尔调戏水影的音乐。

一战期间，莫奈的白内障日渐恶化，甚至要依靠为锌管编号区分颜色。生理衰退对于他，同时也是一种解放。他的画幅更大，甚至出现了梵高式的色块堆积；凹凸的画面，仿佛在用盲文书写。接近画框处的“留白”，会给西方观众作品尚未完成的印象。他的笔触仍然生动，手头功夫并未随视力一起衰退。这里，具象景观仍依稀可见，然而炫目色彩的风暴中，已经提前出现一个更加安详的杰克逊·波洛克。

莫奈的气质是平静的。他大半生研究光线，晚期作品却经常表现阴影。池塘的水面黑暗，犹如冥河，垂柳浓重的倒影中，星星点点的睡莲花朵微焰般摇曳，犹如盂兰盆节的河灯，像是画家提前超度自己的亡灵。直到今天，这几张大幅油画仍在吸引最多的观众，至少是非专业的。这里原本有过一幅更大的《睡莲》，却在20世纪50年代末的一场火灾中被毁。

晚年的莫奈，身边早已千帆过尽，成为同行眼中苟延残喘的巨型恐龙。在MOMA，法国现代艺术这一章节，经过高更、塞尚、西涅克（Paul Signac）、马蒂斯，最后在毕加索的《亚威农少女》这里，进入故事的高潮。这幅完成于百年前的大画，是西方艺术的一个转折点，也是这座美术馆最重要的藏品之一。也许它并非立体画派的开山之作，但仍有不可动摇的象征地位，就像提起拉美文学，你会首先想到《百年孤独》，即便你不喜欢，甚至没有读过这本书。

《亚威农少女》问世之前，西方的现代艺术早已更新到1.0$^+$版，2.0版正呼之欲出。所有心智敏锐的文化精英，都预感到新一轮变革就要降临。产业化、世俗化的时代，自会有不同于宗法农耕社会的伦理以及审美。在这个疯狂的赛场上，艺术家们为率先达阵，彼此交流、防范、颠覆，同时苦苦寻觅新的造型资源，作为克竟全功的灵药。

毕加索最强劲的对手是马蒂斯。这个画风充满地中海明丽情调的大师，早年却历经坎坷。因为父亲进过债务监狱，他对贫苦景象有着本能的畏避。他追求美感和舒适，虽然布尔乔亚的光鲜场面中不时会有几笔暗色，泄露隐抑于心海深处的暗流。他说艺术是安乐椅。可即便是安乐椅，新时代精神期待的，也是十几年后的巴塞罗那椅。艺术家提出问题，设计师解决问题。理想的实现总是需要时间的。

毕加索这个外来者看到了事情的核心：抒情式美感仍有应用价值，却不再是艺术的理想。就题材来说，《亚威农少女》画的是一些巴塞罗

那妓女。这倒没有问题。马奈几十年前的《奥林匹亚》，道德挑衅性更强。很早的时候，他就通过临习高更，追溯到海外省的原住民造型，最后又在部落社会非洲原住民的面具中找到了灵感。虽说本猴觉得画中姑娘的五官，更像毕加索自己。

寻找远方的精神家园，以卢梭所谓的“高贵野蛮人”自居，早就是法国的一种文化风尚。最好的例子就是高更前辈。他最爱掰扯自己的秘鲁童年，还冒充印第安人。这个抛妻弃子的破产券商某次远航归来，和一帮艺术青年搬到布列塔尼一个叫阿凡桥（Pont-Aven）的地方。那里的古朴民俗，吸引了很多画家，很快形成画家村。他说：“我爱布列塔尼。我在这里找到了野性和原始。”波希米亚人面对社会主流，常会在张扬个性和投身公社之间摇摆。这取决于你混到食物链的哪一个环节。这种搬迁更有经济方面的考虑——巴黎太贵了。

高更穿起当地农民的木鞋，铿锵走在粗糙的路面上。也是这一时期，他开始用单线平涂，取代印象派的细碎笔触。他认为多变的光影效果只能触及世界表面，而他追求本质。他于是转向宗教题材，抛弃了中产生活，也抛弃了那种对生活场景的描绘。他在阿凡桥完成了《布道后的幻象》。更多功夫却在诗外。确定风格方向后，就要创立品牌。艺术的推广，要靠耸人听闻的故事。他要去一个比远更远的地方，比如塔希提岛。

高更登陆时，塔希提岛已经作为法国海外省被开发了上百年，多数原住民接受了基督教，建立起了工商社会。一个巴黎人去那里探寻原始生活，就像我们今天跑到泸沽湖。所幸那是最后的边疆，当时信息不畅，尚有一定想象空间可供装装门面。首先他要营造一个抵抗庸俗的个人英雄形象。他的世俗生活也不单调：这个直男大叔享用过不少土著姑娘，包括经常出现在他作品中的塔哈玛娜。那些土红色调的画中，还有各种旅游纪念品似的摆设，它们可能来自画家对于西印度群岛，甚至复

活节岛的记忆，和塔希提岛根本无关。

对于潜在的资产阶级买家，塔希提只是一个符号，包括那些波利尼西亚语画名：Manao Tupapau（《死亡的幽灵在注视》）、Te Rerioa（《梦》），还有MOMA收藏的Te aa no areois（《阿雷奥依斯的种子》）。它们代表不俗的趣味。关于这座热带岛屿，他们的知识往往来自皮埃尔·洛蒂那些以塔希提岛做背景的通俗小说。至于画家，他更关心买画者的看法，而不是被画者。他和巴黎通信，获取市场信息。可惜当时岛上只有邮局，没有网吧。

如果说保罗·高更教给毕加索策略，那么另一个保罗，也就是塞尚，对他的启发则关乎绘画本身，比如形体的抽象化，即万物皆可还原到基本几何层面。然而要组织这些风格元素，却是资源管理问题。《亚威农少女》提供了成功案例。

值得一提的是，毕加索文化程度不高，却也喜欢道听途说科学新知，甚至庞加莱的数学。有一段时间，一帮波希米亚底层人士在塞纳河边的洗衣船屋租住，经常讨论这类高冷话题。四度空间这一概念，则把画家从设定的时间点和观察角度解放出来，为立体派提供了理论依据。只可惜他们不能在帆布上生成动画。

狂飙突进的现代主义好景不长。随着全球性大萧条，从国联到共产国际，再到先锋文艺，所有跨国性活动一律退潮。取而代之的是法西斯主义之类的各种集权思想。美元暴跌，不再享受汇率优势的美国侨民纷纷登船回国，巴黎重新改说法语。接踵而来的国家迫害，开始把欧洲的不安全感从经济方面推向政治。

欧洲的艺术家们也开始奔赴美国，其中就有蒙德里安（荷兰）、汉斯·霍夫曼（德国）这样的名人。这些文化精英版“五月花”乘客，和此前已经定居纽约的马克·罗斯科（拉脱维亚）、威廉·德·库宁（荷兰）等

人会合，开辟出新的艺术试验场。

他们最大的贡献，是让抽象绘画在美国发扬光大。其中，霍夫曼还开办学馆，广招门生，其中不少后来成了名人。画家琼·米切尔（Joan Mitchell）、电影明星德尼罗（Robert De Niro），都曾在他门下学画。按说这种不着四六的文化噱头，在美国接不上地气，可风口就在这千钧一发之际出现了。冷战时代，美国当局把抽象表现主义当作文化自由的标志，私下注入巨额资金。与之相应，写实绘画便和僵化守旧、意识形态宣传正相关。这些历史都能在MOMA中找到痕迹。

美术馆五层的电梯边上，挂着一幅笔触细腻、造型精确的蛋彩画。作为完成于战后的作品，它的材质、手法都极其老派——画中的枯草地上，侧卧着一个背对观众的女人，遥望远处坡地上的一处农舍。画中朴素而略带神秘的田园诗意，非常迎合常人口味。安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth）这幅画名为《克里斯蒂娜的世界》（Christina’s World）。它的第一个买主，正是这家美术馆的首任馆长巴尔（Alfred H.Barr），从此才有了几十年的高曝光率，以及后来的偶像级地位。

不幸的是，它冒了文艺圈之小不韪——人家都在搞抽象，你却非得写实；时代精神是玩儿酷，你却是玩儿命抒情。这不是存心添堵吗？尤为不可理喻的是，此人每次都把票投给共和党候选人。所以评论界对他一直没好话，或者干脆撂在一边儿，黑不提白不提。十几年前，博物馆重建——现在的展馆已经不是古德温（Philip L.Goodwin）、斯通（Edward Durell Stone）设计的初版，新馆建筑师是谷口吉生——这张画被挪到现在这个位置，算是打入冷宫。这也是美国文化分裂的一个小脚注。

20世纪80年代，国内画界开始接触外面的天地。怀斯成了很多人仿效的对象，而且一些行画，居然能在美国找到买家。那种商业上的斩获，足以让国内困苦的同行眼红。后来中国艺术搭上国际航班，也是因

为赶上了主流。不是街摊儿的主流，而是围场内部的主流。当然今日之中国与彼时之中国，也早已不可同日而语。这个主流就叫“波普”。美国的波普对象是商业，中国的则是政治。

波普就是Pop。字面上挺民粹，玩法却是精英路数。MOMA是这类作品的重镇，也是这个概念的官方诞生地。思潮源出战后的英国，美国人随后跟进。几年的时差，和原创力关系并不大。打完二战之后，英国人在物质生活上被西半球的表弟甩出好几条街，对于商品、广告的视觉冲击力，感受自然更强烈。同时，作为见过世面的老大帝国子民，心有不甘也是人之常情，于是就要拿出反讽姿态。

对此，美国人倒是心平气和。他们手上有无穷无尽的素材，可以随便玩儿出不同花样来。贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns）不断重复星条旗的主题，因为他就爱琢磨平面几何关系里面的复杂象征。利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）通过戏仿丝网印刷效果，复述流行漫画的片段，永远带有接下茬似的喜剧性，比如这里展出的《溺水女孩》（Drowning Girl），会话气球里是人物的想法：“淹死也不让布拉德管我！”

但据画家自述，这些相似性只是表面的巧合，实际上，他在手绘不同形状的线条和色块，和抽象派一样。真正使用丝网油印技术的，是安迪·沃霍尔（Andy Warhol）。也正是这一手法，让他从同道当中脱颖而出。现代艺术博物馆这一组《金宝罐头汤》（Campbell’s Soap），可以代表他的意图方向。三十二个罐头整齐划一，毫无差异，彻底取缔了风格的存在。非个人化的半自动复制技术，把最庸常的现代消费品放置到主角地位。

这些物品就是纽约生活的日常景观，甚至是一种“大他者”。而在安迪·沃霍尔的作品中，对此没有任何情感和判断介入，端出一副价值归零的“酷”范儿。至此，美国艺术开始全面引领潮流。它的指涉对象，无一不是取自中产阶级的共同世界，却又经过再次编码，构建出一套高度

依赖后期阐释的复杂表意系统。冷战开始后的大学扩招，为这种文化生产活动，以及随之而来的青年骚乱，做好了人才及市场准备。缺少这样一支迫切的中产大军，文艺只有体制内的恩主订货，以及草根的自生自灭。

安迪·沃霍尔的创作好歹还是自己动手，到了村上隆、杰夫·昆斯，具体的操作环节，助手打理就行了。艺术家成了点子大王和公关经理，他人无法重复的独门技艺，早就成了艺术史化石。艺术就此脱离手工艺阶段。至于这一潮流的最初源头，其实并不难找，就在MOMA同一层楼的不远处。

20 达达的玄虚主张

纽约现代艺术博物馆的五层展厅，有一件不太艺术的艺术品——一个安在前叉上的自行车车轮，倒装在一个木凳上。按照书上的说法，这是马塞尔·杜尚临时起意，随手捣鼓出来的一件摆设；本意是当作壁炉里的火苗观赏。当时他住的地方，自然是没有壁炉的。

那是1913年，他在巴黎享受一战之前最后的和平时光。至于说这位杜尚，您猜对了，就是拿小胡子给蒙娜丽莎易容的那个艺术界不良分子。这些都是后话。此时的他，由于画家哥哥的关系，混迹于一帮立体派画家中间，不但技法深受其影响，而且也搭他们的便车，参加过秋季沙龙、独立沙龙的展出。从他的早期画作，已经不难看出追求动态的趋向，所以他弄出那个倒立的轮子，也不足为奇。

这是一个托马斯·库恩意义上改变范式的人。一战开始后，他成功地逃避了兵役，可巴黎到处洋溢的爱国气氛，让他没法再待下去，于是跑到了纽约。那个木凳上的自行车车轮，没能随行李带到大洋对岸，结果被留守的亲戚们当成废品处理掉了。他们不知道自己丢进垃圾站的那件东西，可是动态雕塑的鼻祖，早于弗拉基米尔·塔特林（Vladimir Tatlin），更不要说亚历山大·考尔德（Alexander Calder）了。可惜我们在博物馆看到的，是后来的复制品。

瓦尔特·本雅明，就是写过《单向街》那位法兰克福学派理论先知，讨论过机械复制时代的艺术生产问题。但在现实领域，这只是个乌托邦式的想法。艺术品的复制涉及非常复杂的法律问题，从许可到限

量，等等。杜尚这个车轮不是你想复制就能复制得了的。就算造出来，也别想弄进博物馆。就算拿到淘宝上去卖，要是让内行人盯上，搞不好又给阿里巴巴找麻烦。

MOMA的这件杜尚，一般人不会留意。原因倒也简单，就是“不美”。可究竟什么是美，还真不容易说清楚。维多利亚式美人儿，热带海岛风光，都挺美，但在艺术领域，这些只供反讽。在北京遇到一饭局，是当地某个文化名流做东。席间她问一位指挥，是不是古尔德（Glenn Gould）弹琴比克莱德曼（Richard Clayderman）更美。在场各位一听，立刻换成“那种”表情，原本说好的合作事宜，也都无疾而终。美是一个非常势利的话题。

审美，或曰趣味，是钱砸出来的。这话没错，土豪于是有救了。可修理土豪下手最狠的，就是刚“洗白”的土豪。和鄙视链低端的原始土豪相比，他们擅长调动更少的资源，让行业朝有利于自己的方向偏转。优秀的扑满，有风口要飞，没有风口创造风口也要飞。特别是创意领域。新规则就此产生，包括所谓“逆向装点门面”。精致游戏的玩家，很可能追韩剧、吃小龙虾、拿土豪金苹果手机刷屏，反正不会跟你探讨《金刚经》、莫扎特。

很多东西都是“逆向”出来的。别人还在一面先锋，一面依依不舍地追随拉斐尔学造型，跟伦勃朗拼笔法，跟鲁本斯比色彩，而杜尚已经告别了“视网膜”时代。他向后人示范，视觉效果必须让位于观念的阐释，成为作品的次要成分。艺术就此沦为作者参与操盘交易的概念股。流风所及，当代艺术最酷的人物摆脱了画家、雕塑家身份，成为超越物质形态的“艺术家”。杜尚一辈子最上心的，是台球和象棋，凡事总会预先多看几步。

西方现代艺术，经过莫奈、梵高、毕加索这几个巨匠，风格上的可能性逐渐趋于零。对于后来者杜尚，继续在风格技法上增加投入，将面

临边际效益递减。而创造的核心部分，也将由制造，转变为发现和选择。他选择了收益最大化的路径——放下画笔，转向现成品，定义出一套全新的能指系统。至于所指，那只是填空题的答案。话不能全都让你一人说完了，总得留点儿给理论家吧。

杜尚的最大遗产，是降低创作的技术门槛。各种硬性指标一旦消失，艺术就成了抖机灵。他最为成功的精神嫡裔，都是别具一格的人物，比如设计广告出身的安迪·沃霍尔。作家戈尔·维达尔（Gore Vidal）曾经臧否这位后现代明星："他是我平生仅见的智商60的天才。"沃霍尔干脆把自己的工作室称为"工厂"。这是一个民主的姿态，就像他那句名言：每个人都能当上15分钟的名人。

直到沃霍尔，艺术话语总少不了作者对未来的价值设定。如今，那个应许的未来已然落锤，证明预言落空。我们谁都没有那15分钟的出名机会，只能眼巴巴看着不到15个人，出尽全世界的风头。比起前辈，新一代明星只关注当下，而不是未来。中产阶级大众见惯各类噱头之后，追求的效果也从震撼转变为愉悦。那些超级昂贵的玩具，被超级富豪捧得日益抢手，也只有他们才能供得起。他们的艺术"工厂"，总有产品出现在曼哈顿的公共场地，从市政公园到陆军广场。

纽约本身正在变成美术馆。据说它与伦敦之和，已经占全球艺术市场交易的六成份额。而这首先是资本的游戏。走出现代艺术博物馆正门，街对面就是洛克菲勒中心那片办公楼。其中之一正是佳士得拍卖行的纽约分号。前两年，那里拍出过毕加索的《阿尔及尔的女人》、莫蒂里安尼（Amedeo Modigliani）的《侧卧的裸女》，都因为有中国买家参与，刷新过售价纪录。

购进名人的遗作是一件麻烦事，因为早已纳入别人的收藏（也是部分价值所在），所以要等原主出手。老一代藏家多做长线。他们和藏品，乃至艺术家的情感联系也更紧密。后来者往往要等他们离婚、欠债

或离世——有人称之为3D（divorce、debt、death）——否则难有机会。在世艺术家的作品，于是成为更好的选择。首先，他们的作品数量至少是在增加，新派藏家转手也相对更快；其次，你只需要知道谁是当前的绩优股，用不着去补艺术史课。这年头谁不是忙得尾巴冒烟？

还是同一家拍卖行。近年这里有一件当代作品创下纪录，就是杰夫·昆斯的《气球狗》（橙红版）。这组小狗造型的金属雕塑共有五件，算是限量出品，包括大红、洋红、宝蓝、橙红和铬黄。其中，洋红版在凡尔赛宫展出期间还引发过不少争议。

昆斯最近一次高调出镜，是在《名利场》杂志上。专题文章前，还有他的一张近照，一张在健身房做引体向上的裸照。当然是背对镜头。快六十的人敢这样秀，总要有点儿本钱。这位最赚人眼球的艺术家，这样秀身材也不是头一回。20多年前，他做过一组大型作品，叫“天堂制造”，模特是意大利出生的情色片明星琪乔莲娜（La Cicciolina，原名Ilona Staller）。那是一系列油画、照片和雕塑，表现俩人的性爱。那时候的昆斯，形貌略似年轻时的马龙·白兰度。

肤浅和犬儒，是昆斯摆脱不掉的指控，此外还有廉价。虽说他的作品在通俗意义上并不廉价。比如那件《气球狗》，上述那次拍卖就以将近6000万美元的价格成交，创下在世艺术家的纪录。这种艺术甜俗夸张，厚颜无耻地歌舞升平，缺少深度。可他们的精致利己主义，起码不给你添堵，除了那些professionally unhappy的抗议界老司机。对于他们，拒绝冒犯本身就是冒犯。

这位衣着永远光鲜笔挺的前华尔街人士，对于市场营销，以及我们时代虚荣本质的体察，绝非一般凡夫俗子能比。问题不仅在于一个艺术家是否可以兼有波提切利和洛伦佐·美第奇的特点。更重要的是，艺术是否必须批判，一定苦大仇深？西方国家19世纪革命的结果之一，是把快乐贬逐到文化记忆的底层；人类情感中的小调、半音，一概被视为犯

规。直到这个渐趋暗淡的繁荣年代。

这个时代总的精神，就是“给我们吃蛋糕！”艺术尽管昂贵，但也有与民同乐的一面。不想买票去美术馆的广大吃瓜群众（其实MOMA每周五晚间免费入场，纽约其他博物馆的门票，也多为建议价），也有其他机会接受艺术服务。你可以跑到洛克菲勒中心，把当红艺术家的作品作为自拍背景，从路易丝·布尔乔亚（Louise Bourgeois）的巨型蜘蛛，到村上隆的卡通人形，还可包括这位杰夫·昆斯。

他最近一次出现在这里的作品，是一件巨型作品，叫《分割木马》。这个装置借用了儿童木马造型，兽头部分从中劈分为二，一半是木马，一半是玩具恐龙。这是一座立体花园，巨型钢架上插植了两万余株花，靠内置的喷灌系统维持生机，而那些速生速朽的植株，正是我们这个无常时代的表征。这件跨越雕塑、建筑和园艺界限的制作，宠物般讨好所有人，既先锋又商业，扮演着消费主义的特洛伊木马。

近十几年来，这类“大而萌”的艺术品频繁出现在主要城市空间，接受公众的巡礼检阅，及其仰望和惊叹。它们往往体量超群，否则很难在车水马龙、广告铺天盖地的都市环境中脱颖而出。而这正是信噪比决定的。它们与生俱来的现成品特征，则泄露了杜尚的遗传。

百年前的先锋艺术，由于其原创性，带有修道院的朴拙气质，以及车库作坊样机的粗糙。今天，我们看到各种开发成熟的“产品”，材料、工艺和体量不断变化，具有高度的品牌辨识度，对用户也更加友善。也就是说，它们从不羞于袒露自己的商品属性。是商品就得交易，做工、用料就得考究，不能整天靠玩儿情怀忽悠甲方。粗陋的卖相并不能体现卖方的诚恳，两者之间从来不是正相关。那些做对冲基金、开科技公司的，哪个不猴儿精猴儿精的？

20世纪反叛文化的老革命们，面对新的形势，早已经进退失据。而

整个故事的起点，却是在纽约的另外一个角落。

21 先锋成了抖机灵

从MOMA向西到第十大道，再一路往南20条街，就是伊丽莎白·迪勒设计的高线公园。这段狭长的悬空绿地由一段废弃多年的高架铁道改建，纵贯曼哈顿西侧的切尔西。

早在纽约之前，巴黎第十二区的绿色走廊（Coulée verte），就是把废弃铁路改造成园景的先例。高线公园则带有更加刻意的后工业效果——旧日的钢轨经过除锈处理，再装回原地，铁轨和枕木之间交杂着貌似原生态的花草，从金光菊到薰衣草，把时间倒叙回黑白片时代，再用崇尚野趣的当代园艺技术加以美化。这不是怀旧，它更像人工做旧的一小段未来，就像《没有我们的世界》描写的一个场景：人类灭绝之后，大自然侵入荒弃的纽约，开始追讨原本属于自己的领地。

高线的水泥板条路边，是款型入时的木质椅凳，有些还做成露天剧场观众席的梯形结构。这是一个人们看与被看的公共空间。你可以把脚下的甬道当成模特走秀的平台，也可以观赏天桥下的市井情态。随便走下一道不锈钢扶梯，就会进入切尔西的日常景象。进入20世纪90年代后，这一带街区成为新的艺术中心，大批画廊进驻，包括财大势雄的高古轩。它们经常举办免费的名家展览，也许是商业造势，我辈平凡人士只管蹭场就是。

一般来说，画廊展示的当代作品让你看不出毛病，但也很少留下太深的印象。高标猎酷，可理论懂得太多，东西还没做，自我阐释已经不止一轮小周天。出于这个原因，它们彼此太像了，不管造型、材料有多

少差别。它们试图努力达到，却力不从心的地方，是制造震惊。有些室外展放的公共艺术，之所以还能引起注意，往往只是因为它们超大的体量，比如高线公园告示牌上不时更换的巨幅摄影。

偶尔也会看到巧思，大而萌的造型让你暗自莞尔。可它们早已毫无冒犯地融入日常背景，比如拍卖前陈放在西格拉姆大厦前的《无题：熊/台灯》［Untitled（Lamp/Bear）］。大楼是早期国际风格的经典之作，出自密斯之手。楼身从园林大道大步后退，腾让出一个广场，供行人休憩，也为展放大型雕塑提供了临时空间。这个高达10米的玩具熊造型出自瑞士人乌尔斯·费舍尔（Urs Fischer）之手，背后嵌入一盏老式台灯；这一结合两个现成品元素的设计，也是马塞尔·杜尚的遥远回响。

可杜尚没有这么卡哇伊。

由此再往南走，第26街左转，就到了一座巨大的法式建筑。这是美国第69步兵团的军械库。这个番号的部队成名于南北战争，近年还在阿富汗打仗。这栋大楼却不是因为战争成名。1913年，这里举办过一次大型艺术展，包括了从印象派到立体派的300多名艺术家。一般叫得上名字的，从塞尚、梵高、毕加索到康定斯基，都赫然在列。那是美国公众第一次大面积接触欧洲现代艺术。

见惯了花红草绿的亮丽风景、油光水滑的金发正妹，广大观众面对那些粗粝晦涩的造型，彻底晕了头脑。即便莫奈格调恬雅的《睡莲》，衡之以当时的学院派标准，也就是未完成的画稿。凸显笔触本身就是技法欠佳。作为资产阶级话事人的媒体一片谴责之词：拙劣、反道德、无政府，这些都是重复使用的批评之词。包括前总统西奥多·罗斯福在内的大人物，也公开加以斥责。所幸有关部门秉持中立，没有施加行政干预。

也正因如此，这次展览大获成功。此后，略具文化敏感的人士，开

始怀疑曾经相信的，相信曾经怀疑的。由此而来的负面效果是装门面，“贱人们”给我听好了：伟大作品你们不喜欢，是因为你们老土；自己不懂高雅文化倒也罢了，还让下一代输在人生起跑线上。一旦艺术脱离人们的共同文化和一般经验，烦冗诡奥的阐释便成为刚需，满嘴术语黑话的“蛋头”，成了这个产业的估值专家。偶尔有巴斯奎特（Basquiat）、班克西（Banksy）等少数“毛贼”街头暴动，很快也被收编招安，“逼娼为良”。

就在同一年，在巴黎的香榭丽舍剧院，斯特拉文斯基为俄罗斯芭蕾舞团创作的《春之祭》引发观众骚乱。那是一个文化事件可以制造震惊的时代。相关解释繁多，无外乎技术进步改变生活方式，与新的人群的交往扩大文化视野；很多曾被颠倒的关系，以矫枉过正的方式，被重新颠倒过来。

就像20世纪80年代的北京，就连一本青年诗选，一次全军检阅式的新潮美展，哪怕人体画展，都能进入街谈巷议。这样的历史大变局百年不遇，见过世面的公众抗药性越来越强，可创作者的武库已经搬空。下一个窗口期，弄不好要等到人工智能扮演我们的先知，提供全新的感知方式。

一个世纪前的军械库大展上，斩获最大的却是杜尚。虽然已经尝试重新定义现成品，但他的参展作品还是绘画。《走下楼梯的裸女》完成于此前一年，没在欧洲闹出什么动静。但在纽约，它迎来了所谓“丑闻的成功”，成为媒体集中火力的攻击对象。争议永远是爆红的捷径，虽然这种机会可遇而不可求。

这幅褐色主调的油画，将一个走下楼梯的女子的人体动作，分解成一系列错落交叠的几何形体。由于生理局限，人不能用肉眼辨析物体的高速运动，但从史前开始，人类就在努力捕捉并分解运动过程。19世纪有个英国摄影师，叫迈布里奇（Muybridge），年轻时移居美国旧金

山。当时淘金热还在继续，城市的快速发展带来了文化需求。他卖书赚了些钱，后来遇上马车事故，震伤了脑子，看东西重影，结果是一番新的人生。

回英国养疗期间，他接触到尚属新生事物的摄影术，回到旧金山后，开始以此谋生。此人具有美国式的企业家精神，又恰好赶上内战之后的发明热潮。拍摄移动对象时，他会在一侧放置多台摄影机，在另一侧架设反光幕布，快门被一根牵线依次启动。他还造出一种放映装置，把照片拷贝到一个透明圆盘上，转动起来，就可以观看连续动作，有奔跑的马，也有走下楼梯的裸女。这个发明启发了爱迪生的电影放映机，也影响了杜尚。

《走下楼梯的裸女》画完干透，杜尚便提交给巴黎的独立沙龙，却被立体派前辈拒绝了，理由是意大利未来派影响的痕迹太过明显。这件事给他留下了不小的心理阴影。这张画后来拿到美国展出，标题上又加了一个“2”。

未来主义源于现代化起步较晚的意大利，不像北方兄弟门派那样，和现代文明势不两立。它拥抱工业化，偏爱飞机、汽车这些反应速度、力量的题材。缺什么想什么，这是人性。起草未来派宣言的诗人马里内蒂（Marinetti）就曾呼吁，把威尼斯的运河填平，改造成汽车道。而在更加落后的俄国，这个运动的影响更大。

美国人不了解这些欧洲人的门户之见。他们看待事情更直接。当年《纽约时报》评论说，杜尚这张画，就像一座被炸塌的木板加工厂，还蛮形象的。如今此画被收藏在费城美术馆，早已赫然位列经典。至于当年被拒的逸闻，早已成了锦上添花，平添趣事。

旅居纽约的杜尚，以后还将继续制造震惊。1917年，他向美国独立艺术家协会的展出，提交了那个起名《喷泉》的白瓷小便池，釉面上签

名R.Mutt。也许叫《反喷泉》倒更合适——它不喷射液体，而是接收液体。即使对于当时的先锋同人，他也猛得太过头了。直到今天，这件里程碑作品仍然不是人们欣赏的对象。然而它却不断生成阐释，就像话语和意义的发生器，催生了从安迪·沃霍尔、约瑟夫·博伊斯，直到当代明星们的实践。

这些都是后话。当时西方最前沿的心智，不论物理学、心理学，还是更直观的文学艺术领域，都在预言原有的世界秩序正在崩溃。随之而来的一战，证明他们并不是胡扯。战端一起，一些原本还有民族主义情绪的文艺人士，发现自己的英雄梦不过是梦。表现主义画家马克（Franz Marc）战死，法国诗人阿波利奈尔（是杜尚、毕加索的朋友）留下脑震荡后遗症。这里仅举两例。

杜尚命好，提前在纽约找到了赞助人。由于美国参战较晚，那里成了艺术家们的避难地。现代社会，艺术的主要市场都在大都市，要想归隐避世，你得非常有名，而且已经变现。这里说到的那拨人，混得好的，也就刚拿到A轮投资，远远谈不上逃离哪儿哪儿的。至于说在欧洲本土避风头，最佳地点莫过于中立国瑞士的苏黎世。

一帮反对资产阶级的文化浪人，啸聚在这个最富资产阶级腔调的城市，免不了乱说乱动。他们当中不乏无政府主义者以及社会主义的同情者，可这些口炮党只把过剩的激情，挥霍在毁坏旧世界的精神领域，为最新最美的图画，准备一张白纸。他们常在一家名叫伏尔泰的夜总会碰头，搞些表演朗诵一类的活动。有个叫巴尔（Hugo Ball）的德国诗人，写了一些没人能懂的无序音节，刻意冒犯正统文化。他从字典里翻出一个冷僻的词：Dada（达达）。

达达到底什么意思，至今争议不断。常见解释是，“玩具木马”（法语），“天真幼稚”（德语）。此外罗马尼亚语里还有“对对对”的意思。这一点十分重要。在这伙“达达”当中，正是罗马尼亚诗人查拉（Tristan

Tzara），除了没事找人下下棋、写写字，还把他们那一套否定性原则，推广到了圈外。

彼时苏黎世的流亡者中，还有一个能量更大的人物，弗拉基米尔·伊里奇·乌里扬诺夫（即列宁）。他居然也听说了这档子事。一直有传闻说，他们在湖边一起下棋的时候他问过查拉，达达主义到底是什么意思。至于诗人对列宁是怎么说的，好像没有记载。

达达主义运动一直持续到一战结束后。作为一个国际性文艺现象，它在全球的活动中心，除了苏黎世和纽约，还有柏林、巴黎，甚至东京。马克斯·恩斯特（Max Ernst）则在科隆遥相呼应。在那批达达主义者中，恩斯特的遗产不是停留于观念，他的作品具有相当的观赏性，充满堪比达利（Salvador Dali）的怪异想象（和他早年研究精神病人有关）。他曾深受梵高、基里科（Chirico）影响，后来成为超现实主义的灵魂人物，历经过渡和翻转。

战争的另一个后果是物资短缺。为了给一份杂志弄到印刷纸张，恩斯特曾非法进入法国。在巴黎郊区，他和艾吕雅夫妇同住，两男一女，形成“三口之家”。浪漫故事背后，是他在莱茵河另一边抛家别子。这个战场上的幸存者，和保罗·艾吕雅这样反帝反战的诗人走到一起，也是顺理成章之事。他为后者的诗集《重复》（*Répétitions*）绘制过插图。三个人有过一段动荡漂泊的生活，其间还跑到过越南的西贡。

艾吕雅的妻子加拉生于俄国，自幼喜爱文艺，发小包括诗人茨维塔耶娃。她本人没什么作品，却经常激发别人创作。除恩斯特外，她和阿拉贡、布勒东都有情史，也是现代艺术史上的传奇人物。上述男士后来又在巴黎的拉雪兹神父公墓做了邻居，那里也就是巴黎公社最后一批社员殉难的地方。肖邦、普鲁斯特、王尔德、琵雅芙（Edith Piaf）也都在那儿。哪位朋友想去看看，最好先买张地图，免得迷路。

后来加拉随艾吕雅游历西班牙，遇到萨尔瓦多·达利，干脆改嫁给这个小她10岁的才子，成就新一页传奇人生。这是后话。加拉是恩斯特遇到的第一个女神级文艺大咖。靠着才气和颜值，他还将遇到一个更有分量的人物，也就是佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）。当年随“泰坦尼克”号殉船的有色金属大亨本杰明·古根海姆，就是她的父亲。

作为女嗣，她继承到的遗产份额不大，好在那年头物价低，玩儿艺术足够了。刚一成年，她就跑到巴黎，去过文艺青年的标配生活，结交无数文艺名流。她的圈子基本就是一部文学艺术史，从杜尚、毕加索、贝克特、科克图（Jean Cocteau）、米罗到曼·雷（Man Ray）。你数吧。再有就是恋爱，她嫁给了一个达达派画家，各种外遇，然后离婚。据一本传记讲，她在欧洲睡过上千个男人。文艺圈里，大家多是亲戚。作为现代文化运动的副产品，波希米亚生活方式逐渐被宽容、接受，最后越来越多的中产者成为波波族。

有钱能抗风险。大萧条时期，随着资金链断裂，美元汇价缩水，很多旅欧美国侨民返乡，这才发现，原来巴黎说的不是英语。佩吉·古根海姆不用赶这个趟。她继续忙于收购艺术品，筹建自己的美术馆。然而有一种风险，单靠钱是对冲不掉的。又过了十年，纳粹打过来了。而她，是犹太人。

巴黎沦陷之前，她已经躲到法国南方，打理好自己的收藏，然后登船回到美国。在纽约，她发现了新星杰克逊·波洛克和德·库宁，再就是嫁给了流亡的恩斯特。这段战时婚姻刚好维持到把仗打完。佩吉·古根海姆很快回到欧洲。这一次，她没在巴黎定居，而是把新家安在威尼斯大运河边的迎狮宫（Palazzo Venier dei Leoni），一座从未完工的18世纪公馆（所以只有一层）。

走进公馆庭院的镂花铁门，是一座青铜雕塑，一个带有性暗示的男人，张臂骑在马背上。那是意大利雕塑家马里尼（Marino Marini）的作

品。里面的花园在植物稀少的威尼斯岛上，显得有些特别。除了一些室外陈列的雕塑——雷蒙·杜尚-维昂（Raymond Duchamp-Villon，马塞尔·杜尚的哥哥）、亨利·摩尔、贾科梅蒂（Alberto Giacometti）——那里还有佩吉·古根海姆的墓地，与她同葬的，是晚年伴随左右的几条狗。

那时，她基本停止了购入新作，主要致力于名下收藏的展出。她的趣味属于自己的时代，与来自欧洲的涵养不无关系。后起的波普艺术不是她那杯茶，她也没有追逐新潮的必要。1979年去世后，按照其遗愿，她的藏品捐献给以她叔父命名的所罗门·古根海姆基金会，而威尼斯这处旧宅，则改造成以她本人命名的佩吉·古根海姆美术馆[1]。

进入展馆，入口走廊和当年主人的餐厅，主要留给她当年的立体派朋友毕加索、布拉克（Georges Braque）。《海边的一家人》是毕加索的后期名作，四溢的天伦之乐几乎溢出画面。面朝大运河的书房里，则用来悬挂基里科（Giorgio de Chirico）、康定斯基、夏加尔（Marc Chagall）的作品。这些收藏当中，她晚年发现的波洛克占了很大比例，再就是她的前夫恩斯特的作品。艺术收藏是私人性最强的社会活动之一，它关系到情感和趣味。

在这里，杜尚的《火车上忧伤的年轻人》值得一提。这是一幅辨认不出画中人物的自画像，让你立刻想到军械库大展上的《走下楼梯的裸女》。一连串动作分解，使用同样的色调。摇晃的车厢里，一个年轻人在吸烟，而画家正以一个超然的态度，旁观两组速度方向各异的动作剪刀般叠合、分开。这是同一实验的更早版本。杜尚一度是佩吉·古根海姆的主要收藏顾问。

这座博物馆首次将美国现代艺术成规模、有系统地植入欧洲，而对于古根海姆基金会，这并不是它旗下唯一的博物馆。

---

[1] 威尼斯的佩吉·古根海姆美术馆，是古根海姆基金会所属博物馆之一。馆内收藏来自女

主人生前的广泛交游和搜集，包括欧美现代主义时期主要艺术家的作品。

22 当博物馆成为展品

在古根海姆基金会下属的博物馆[1]当中，威尼斯的佩吉·古根海姆美术馆，是外观最老实的。一般来说，作为公共建筑的博物馆，或壮观典重，或秀雅玲珑，但基本中规中矩，从不喧宾夺主，哪怕富丽如维也纳的艺术史馆和巴黎的卢浮宫也是如此。毕竟观众大老远跑来看的，是里面的收藏，而不是几堵外墙。

但这家基金会打破了传统，把建筑本身做成一件展品。在纽约，从大都会美术馆向北，沿第五大道东侧，从第82街到第104街，20多个街区，各类博物馆鳞次栉比。这里俗称“博物馆一英里”。第88街路口东北角是一座白色建筑。以曼哈顿标准衡量，体量不大，但在左右方方正正、式样守旧的大厦群落中，它是一个毫不打折的异类。倒螺旋体外形，像削下来的一圈圈苹果皮。

这就是古根海姆美术馆，建于1959年，如今已是现代建筑的经典。当年它在纽约揭幕时，人们的震惊程度可想而知。直到今天，它仍具有某种科幻气质，像是来自天外的不明飞行物。它的设计师是美国最伟大的建筑师赖特，这是他一生的最后杰作。当博物馆完工并对公众开放时，赖特本人已经离世半年。

对于崇尚直线的现代主义建筑美学，赖特的设计算是离经叛道，然而它性感的曲线造型，更像经过变形处理的帕拉第奥式园顶。这种源于16世纪意大利的建筑风格（请脑补维琴察的圆厅别墅），把古典式样、比例，总结成易于遵循的准则，影响力巨大。所以换位再看，它离美国

博物馆的学院派传统设计更近，而与方方正正的新派国际风格较远。

庸众眼中的传统是烦冗的装饰，而大师看到的是本质。在赖特这样级别的建筑家眼中，所有的造型元素要纳入抽象洗练的结构，才能得到解释。过了相对矮小的入口，建筑内部豁然开朗，形似螺壳的空间，回荡着更多意大利传统的余响——螺旋上升的步廊，是作者在向梵蒂冈博物馆[2]的大旋梯致敬。

按照设计师赖特最初的构想，最佳观展路线是先乘电梯直达顶层，然后沿着平缓的坡道，漫步回转而下；一路连绵布排的作品，长卷般展开，从扶栏环顾较低楼层，还能体会到它们之间隐秘的对话，隔着天光下的中庭，无声地交互穿梭。但现实比较骨感。随着观访博物馆日渐普及，排队等候直梯早就成了问题。这样只好反向上行，好在坡道不陡，不会耽误举杆自拍的好心情。

1959年博物馆完工时，不但建筑师赖特，就连甲方大佬所罗门·古根海姆，也已过世。面对这样一个怪异的展览场地，艺术圈很多人感觉十分受伤，甚至组织过一次联名抗议，拒绝在此展出。另外，由于地面略微倾斜，展放雕塑需要定制专用底座，否则下盘不稳。另外，为了降低成本，建筑外壁用水泥替代石料，效果又打了折扣。

可这座博物馆天生就有网红相。它的外形够炫，活跃了街区的视场。类似悉尼的歌剧院，没有多少人在意它作为演出场馆长期存在的缺陷。就连它的设计师是谁，也没几个人关心。它就是成了一处景观，让无数游人蜂拥而至。还有更重要的一点，即美国人建出了欧洲没有的东西，开创了一时风气。在这个意义上，外观同样出名的巴黎蓬皮杜中心，也是它的后来者之一。

纽约古根海姆博物馆是赖特多年执业生涯中唯一的同类建筑。早期现代建筑名家中，他也是唯一的美国人。在巴黎还是文化中心的时代，

他放弃过留学巴黎美院的机会。除了业务方面的考虑，他也预见到那种学院体系已经过时。他一生丰产，建成的设计上千。除商用建筑和教堂外，主要是富裕人家的私宅。

赖特鼓吹有机性建筑理念，虽然使用工业化的技术手段，但不把房屋理解成住人的机器，而是致力于协调建筑和环境的关系。位于宾夕法尼亚州的落泉庄，半露于山色之中，出挑的宽大阳台下，溪流蜿蜒而过，算是这方面的名作。最后在纽约，他用一座公共建筑，证明了自己各方面的才能。

说了半天，都是在掰扯房子，即便在我们这个“房事过度”的年代，恐怕也有点儿过分。那么房子里储藏的东西呢？那里有夏加尔、莫蒂里安尼、马列维奇（Malevich），当然还有毕加索的作品，以及不计其数的其他现当代作品。他们的作品也在被买进、卖出，不断调整。可说起古根海姆，很多人想起的，总是那栋建筑，至少首先是它。至于里面的内容，则很大程度上成了背景。正是在这个意义上，它已不再是传统意义上的博物馆。

和侄女佩吉不同，老古根海姆的艺术收藏，是从古典名家开始的。他毕竟属于上一代人，趣味有他那个时代美国人的保守。但这个矿业大王也有与时俱进的一面。因缘际会，他结识到更多艺术圈人物，以及新的现象和思潮，购入的作品也开始先锋起来。后来雇请的收藏顾问，把他的兴趣引向抽象绘画，他甚至大老远跑到德绍，去拜访康定斯基。当时画家正在当地的包豪斯学院教书。

有这样的藏品做基础，古根海姆成功跻身纽约现有的三大现代美术馆。比起另外那两家，也就是惠特尼和MOMA，它越来越像一个活动中心，特别是进入新世纪后。当年创办者期待的“精神殿堂”早已被重新定义，成为完全不同的能指。举办活动，逐渐成了展馆内容的一部分。甚至有一些活动不像展览，更像派对，而被展示的作品，也有了道具、

布景的意味。整个场地也因此更酷。

这个舞台上的观众和演员，经常都是艺术圈内人士。他们看到自己，表演自己，阐释自己，仿佛置身游乐场的哈哈镜厅。以往的经典时代，艺术家出卖自己不可重复的技艺和构思，而今天的艺术更像自导自演的身体行为。展示演技的是那些布景工人，他们是当代艺术市场中依靠接单为生的代工者。

纽约各大博物馆中，古根海姆在离经叛道方面，算是走得远的。除了狂欢派对和时装秀，古根海姆基金会还热衷于大兴土木。纽约之外，它在西班牙的毕尔巴鄂、阿联酋的阿布扎比，都建有分馆，就像艺术界的沃尔玛和迪士尼。它的一系列大肆扩张，是否带有过多商业目的，甚至为此滥用融资杠杆，各界有不少议论。

古根海姆的诸多分号当中，收获眼球最多的在毕尔巴鄂。这座西班牙北部的巴斯克城市，曾经因为制造和航运业，维持过多年的繁荣。就像很多欧洲城市一样，近二三十年来，由于各类成本上升，这里的经济开始去工业化，转而依赖服务业。文化和旅游自然成为解决危机的选项。当地政府倾其所有，邀请古根海姆基金会新建一座分馆，以吸引游客。

这座造价高昂的展馆，是洛杉矶建筑师弗兰克·盖里（Frank Gehry）的作品。复合叠加的钛制波形曲面，像一组金属风帆，乱卷于穿城而过的内尔韦恩（Nervion）河畔。高度复杂的外形设计，由电脑三维成像技术辅助完成。1997年新馆建成，宣告后现代主义建筑已成为历史，并为这个失业人数占比高达该地总人口四分之一的老工业城市，每年招徕来自世界各地的80万游客。盖里本人也由此一跃迈入明星建筑师的最前列。

古根海姆新馆的成功，被媒体称为“毕尔巴鄂效应”，并被全球大量

二三线城市仿效。许多学步者以为，无须系统化的市政改造，单凭一座设计怪异的文化中心，就能把一个没落的夕阳工业城市转型为旅游胜地。它们很快就为自己的急功近利付出了代价。即便是毕尔巴鄂这座七宝楼台似的博物馆，也更像是凌驾于当地社会之上的卡夫卡城堡，与市民生活相当隔膜，而很多前往观赏的非欧洲人，甚至记不住这个城市的名字。

新馆甫一建成，就被选作007新片《黑日危机》的外景地。该片开头便是这座建筑的全景。不同于一般博物馆，毕尔巴鄂古根海姆博物馆最受观众欢迎的两件藏品，都放置在室外展示。一件是路易丝·布尔乔亚蜘蛛状的青铜雕塑《妈妈》，另一件是杰夫·昆斯的《小狗》。它们都是体量巨大的作品，早已成为沿河景观的一部分，特别是昆斯的作品。这是一个十几米高的小狗形钢架，上面种有7万余株蝴蝶花。

维持这样一件巨型活体作品，成本极为可观。本猴曾有一次在馆外等候开门，见到几个工人对这件当代名作进行维护，更新坏死的花株。从这件装置底部打开的维修入口，恰好可以看到内置的管道系统，可以用喷、淋、滴灌方式，为植株提供水养。进行一次这样的作业，需要耗费半天时间。作品肤浅、俗艳，从先锋到商业，每一把牌都想和。

这件作品属于刚刚落幕的那个浮华的时代。那是一种以宗教态度看待世俗事务的文化，奇观性是它唯一的超越之处。而它终日看守的博物馆，一个它从没进过的家，正是这种文化的一座前置堡垒。同时，它也守护着一段泡沫盈溢的历史记忆，那是弗朗西斯·福山想象中历史终结处的最后瞬间。

---

[1] 古根海姆基金会现有四座博物馆，分布在纽约、威尼斯、毕尔巴鄂及阿布扎比，另有几处或未建成，或已停止运营。这些展馆之间彼此合作，分享各自收藏的艺术品。

[2] 梵蒂冈博物馆（Musea Vaticana）是属于罗马教廷的大型博物馆，始建于1506年。历代教皇收集的数以万计的藏品分别布置在五十余间展厅，其中古典及文艺复兴时期的文物和艺术品尤为重要。

23 发达资本主义时代的女性天才

古根海姆博物馆能够成为风景，另一些博物馆则拥有风景，它们把风景变成了自己的收藏。乌菲齐、蓬皮杜都是现成的例子，它们为你观赏城市名胜提供了制高点，特别是巴黎左岸的奥塞美术馆。

作为工业时代建筑遗迹，这座博物馆本身也是中规中矩的学院式，没有视觉上的违和感。然而，它提供了极好的观景视野——从塞纳河对岸的杜伊勒里公园，直到城北的蒙马特高地。更多的观众聚集在大钟前，等着轮到自己上前拍照。隔着钟盘的铸铁格栅，玻璃窗外的市貌另有一种景深造成的形式感，特别是光影分明的晴天。

美术馆前身是奥塞火车站，1900年完工，作为新世纪首届世博会的一部分。那一年，世界首列电气火车从这里驶出，开往奥尔良。经历过普法战争和巴黎公社，这里再次进入繁荣时期，成为科技文化中心。几十年后，车站设施已经不能应付暴增的客流量，于是逐渐被废弃。

20世纪80年代，这里被改建成博物馆，主要展示19世纪的法国艺术，包括实用艺术。正是后者构成了前者的物质生活背景。总结工业革命时代的文化成就，没有比这更贴切的场地。印象派绘画正是那个时代的重要成就之一，而奥塞则拥有最好的相关收藏。顶楼展厅窗外的现代巴黎，既是莫奈们、雷诺阿们的描绘对象，也是孵育他们的社会温床。

对于这批现代工商业社会的产儿，世界早已不是学院艺术试图呈现的面貌。不论古典艺术曾经有过何等高超的表现力，继续依赖它的隐喻系统涵盖蒸汽和电力驱动下的新型城市生活，就像用四六文书写计算机

指令一样，早已力不从心。用几个希腊神祇象征铁路时代的生产、生活，或是新型百货商店代表的经济、社交活动，难免显得滑稽。

技术的扩张，并没有止步于工商业领域。回到奥塞的老钟楼，由此向北远眺蒙马特高地。山顶那座白色的圣心教堂，能在动乱年代结束之后以极短的时间建成，就是因为使用了工业化的钢架结构。博物馆楼梯间有一件展品，就是该教堂的内部结构模型。

也是在这一时期，锌管灌装的油彩得以发明出来。这就为画家外出工作，提供了一份额外的便利。一种思潮成为流行的实践，一定由多种因素合力促成。诺曼底的海景画家布丹（Eugène Boudin），常年在沙滩上临写眼前的景致，有时海风吹起的沙粒落在未干的画面上，痕迹一直留到今天。莫奈笔下变幻的天光云影，就是早年受他影响的结果。

当然，还有其他人。奥塞底层有几间展厅专门留给印象派的前辈，即几位常住巴比松村的画家。他们大量表现巴黎东南郊枫丹白露森林周边的乡村生活，如米勒（Jean-François Millet），或自然景观，如柯罗（Jean-Baptiste-Camille Corot）。他们经常赶在晨曦微露之前支好画架，开始写生，最后在画室中修润画稿。这些实践经过总结，也被后人承袭。

不过其中也有例外。比如柯罗最重要的作品，也就是现藏卢浮宫那幅《蒙特枫丹的回忆》，画的就是巴黎北面的另一个地方。“回忆”一词也在说明，作品是在工作室依据画稿完成的。这一时期，艺术家已无须长期蹲守在同一个地方，而是开始各处走动。火车的出现，不但改变了城市的经济生活，也方便了画家的旅行。

列位看官一定注意到，莫奈曾多次画巴黎市中心的圣拉扎尔车站（Gare Saint-Lazare）。站台上的铁架顶棚，机车喷出的蒸汽，似乎在为世界上第一段影片，即卢米埃尔兄弟的《火车进站》提前布景。由此

出发，沿塞纳河向西半个小时（当时的速度），画家就到了一个名叫阿尔让特依的小镇。他在那里画过很多沿岸风光。这些都可以在奥塞看到。

同样多次出现在莫奈笔下的鲁昂大教堂，还有他晚年避居的吉维尼，也在同一条线路上。他的很多同人也是一样。以往的艺术家，旅行目的大多是拜师、谋职，一旦找到甲方，主教也好，公爵也罢，然后就地安排工作室，争取订货机会。对于这批现代画家，旅行更多是为了寻找表现对象。完成后的作品，则更多拿到巴黎这样的中心城市参展，在商业画廊出售。

新兴渠道的获益者，却首先是旧势力。当印象派各家还在为生存奋斗，作品卖出更好价钱的却通常是阻碍他们上升通道的官方画家。在奥塞底层，也可以看到那些保守派名作，从安格尔的《泉》到波提切利的《维纳斯的诞生》。那些油光水滑的美妞图，不但受到当时的权贵青睐，而且至今照样为广大人民群众喜闻乐见。

然而英雄的凯旋，却在顶层进行。那些法国各地的明丽风景，以及中产阶级的家居生活，当年都是革命性的题材，颠覆了以神话、历史为最优等级的艺术价值体系。这些都是人们耳熟能详的故事。他们之前是库尔贝和马奈。在后者的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》中，女模特维多利安·莫涵（Victorine Meurent）挑衅的目光至今会让敏感的观众心生不安。

莫涵本人也是画家，但作品传世极少。人们记得这个名字，主要还是作为马奈的模特。当年经济和技术的发展，造成一批意外的受益者。日益完善的交通系统、便携的绘画颜料，以及城市治安的改进，让一些中产阶级女性持家之余，也能拾起画笔，记录身边的生活场景，甚至到户外写生。就像奥塞收藏的贝尔特·莫里索（Berthe Morisot）的《摇篮》和《麦田中》。

莫里索生于布尔日，在巴黎长大，父亲是谢尔省的高级官员。不同于一般官二代的家教，她的父亲曾在巴黎美院学过建筑学，母亲则跟洛可可画家弗拉戈纳尔沾亲带故。莫里索的艺术细胞，或许来自遗传。那个时代，体面人家的姑娘有些才艺，会被认为更体面。但如莫里索那般投入，就是另一回事了。好在他们家家风开明，长辈没有横加干预。在巴黎，她可以去卢浮宫临摹名作，而老师当中，也不乏柯罗这样的大家。

莫里索有不少画家朋友，都是与马奈庶几相若的人物。她的形象也屡次出现在他们笔下。但她不把自己看成任何人的模特，更不用靠混饭局来搏出位，也没有被后世当成林徽因那样的八卦对象。她能用自己的见解，影响周边的同人，总想谋个正经出身，和印象派保持距离的马奈，也被她说服，画起了外光。

关于俩人是否擦出过火花，专家说法不一。后来她嫁给了画家的银行家弟弟欧仁·马奈。莫里索的风格轻盈安逸，画幅一般不大，成就或也因此遭受长期低估。她没有马奈、莫奈那样的力量，但放在西斯莱（Alfred Sisley）、巴齐耶（Frédéric Bazille）这些同道中间，丝毫不显逊色。她一生平顺，很早便在画坛享有相当地位，一幅画可以卖到几百法郎，而且至今保持着女艺术家作品的拍卖纪录，超过了1000万美元。

跻身奥塞的女艺术家当中，玛丽·卡萨特（Mary Cassatt）也是出身富裕人家，表现题材也以家居为主。她是美国人，祖籍法国，一生大部分时间也在法国度过。她享有高寿，但职业生涯远比莫里索坎坷，思想保守的父母极力反对她选择艺术职业，怕那些不靠谱的男同行带坏她。即使在巴黎，她的作品也不时受到冷遇。

19世纪时的女艺术家，从生活方式到创作，肯定没有欧姬芙（Georgia O’keeffe）、弗里达·卡罗（Frida Kahlo）、小野洋子、翠喜·艾敏（Tracey Emin）这些后辈那样多的自由。但她们已经是自己时代的

幸运儿。在现代都市出现之前，女性艺术天才的处境，要比这凶险得多。这方面，欧洲历史上最为恶劣的例子，当属阿特米西亚·真蒂莱斯基（Artemisia Gentileschi）的遭遇。

阿特米西亚的成长环境，就是自己家画室。她父亲是在罗马执业的名画家，而且是在17世纪。想想那个时代该城最重要的画家卡拉瓦乔，你就知道那是一个道德方面不能有太高期望的圈子。真蒂莱斯基师傅有个打下手的徒弟叫塔西，擅长画背景中的古代建筑图样，跟界画差不多。这个体型接近“加菲猫”（Garfield）的烂仔，对小师妹起了坏心，买凶杀妻，结果杀手把钱昧下，却不干事。

阿特米西亚被推入绝境。为了还能存身于世，她控告塔西强奸。诉讼过程漫长而艰苦。她必须忍受酷刑，包括在手指被刑具夹的情况下不改口供。对于一个靠手谋生的人，这不是开玩笑。好在法官没太难为她，判她胜诉。至于罪犯是否依照判决赔款，并按期服刑，则是一笔糊涂账。她草草嫁给另一个画师，随后移居佛罗伦萨。至于她的婚姻状况，并没有详细记载。

就在佛罗伦萨，她成为考入当地美院的第一个女性，作品受到托斯卡纳大公夫人的青睐，甚至有机会和伽利略建立通信联系。此后在罗马和那不勒斯，她也留下过自己的痕迹。在跨海旅行远未普及的年代，她甚至曾随父亲北渡伦敦，为英国王室工作。像很多那个时代的画家一样，她的画风带有卡拉瓦乔的痕迹。

今天，我们在佛罗伦萨的乌菲齐美术馆中，还能看到她的名作《友弟德枭首荷罗孚尼》。该画复述的故事来自天主教的《圣经·旧约》，是当时流行的题材，讲古代亚述人入侵以色列，当地一个名叫友弟德的寡妇，带着女佣进入敌营，灌醉侵略军大将荷罗孚尼，将其斩首，解救同胞。

该作品的特别之处是画家的自传性处理，画面中的友弟德，是阿特米西亚的自画像，而敌酋荷罗孚尼的形象，则正是当初侵犯过她的画家塔西。这是她反复表现的题材，除了巴洛克式的戏剧性构图，其中另有一种强烈的心理紧张感，男性画家的同类作品中从没出现过。按照一些女性主义艺术史家的解读，这里宣泄的是遭受性侵后长期压抑的愤恨。她后期的作品，很少再能达到这样的水准，因为家务劳动耗费了过多精力。

强奸是西方艺术的经典主题。一年多前，本猴旅经佛罗伦萨，在老城广场边的维奇奥宫门前看到一件新雕塑，杰夫·昆斯根据贝尔尼尼的《珀耳塞福涅之劫》制作的“映像”，只是质地从云石换成黄灿灿的金属镀膜材料。这其中是否暗含讽喻，自有评论界去做阐释。然而这一主题的长期延续，反映了人类的野蛮极难训化。

即便进入现代，女性艺术家的处境仍不乐观。就在奥塞美术馆二层有件雕塑，题名《成熟之年》，出自卡米耶·克洛岱尔之手，就是雕塑家罗丹那位助手兼情人。那个男女离别的场面，来自她成为弃妇的记忆。这是一件官方订货，而且据信此事背后不乏罗丹暗施影响的迹象。但他看到泥稿之后，勃然大怒，再次背后施展影响，企图阻止老情人以此自揭疮疤。

和罗丹分手之后，克洛岱尔陷入精神狂乱，最后被弟弟送进疯人院。（她的这位弟弟保罗，在外交和文学界均大有名声，曾经出任驻北京和纽约的领事。在诗歌方面，他和瓦莱里、圣-琼·佩斯齐名。）在此期间，这位女艺术家每次病发，都会捣毁自己的作品。越来越多的学者相信，罗丹的若干作品，实际上来自这位情人，至少是共同创作。他们在一些塑像上鉴定出男女二人的指痕。

近半个世纪以来，“为什么没有女性艺术大师？”这样一个问题，一直让研究人员困惑。以上几位艺术家的遭遇，或许能提供部分答案。于

是就有了戴着大猩猩面具，在博物馆招摇过市的“游击队女孩”。其中的不平和愤怒，非一般人能够体察。

还是在奥塞，这里藏有库尔贝的巨作《画家工作室》，该馆不久前曾公开展示此画的维护过程。该画反映出艺术和性别的关系。画中聚集的巴黎文化精英人士，凝神观赏画家描绘一幅鲁厄河谷的风景，前面还有一个裸体女模。她只是一个被“观看”的对象。

被观看的不只是人体，还有风景。在工业时代，人和风景的关系以及观看风景的态度改变了。那种眼光加入了科学成分，把观察对象仅仅看作对象，也由此拉平了人体和风景的位置。但这只是文化精英的态度。

随着巴黎工商业的繁荣，大量人口从外省涌入，形成一个叫作无产阶级的新群体。除了一般劳动力，他们中的年轻女性经常补充到各种服务业之中，成为另类的都市风景，从靠刷网红脸成为茶花女原型的玛丽·杜普莱西，到德加笔下的芭蕾舞女。据当时人记述，一些阔人就在歌剧院化妆间对新入行的姑娘行使保护人的初夜权。

奥塞近年策划举办的成功展览之一，就是表现19世纪巴黎卖春业的“光鲜与悲催”（Splendeurs et Misères）。这个名字取自巴尔扎克的小说*Splendeurs et Misères des Courtisanes*（《交际花盛衰记》）。那个带有百科全书性质的展览，复述了当时艺术家表现的妓女生活场景，从马奈的《奥林匹亚》到图卢兹-劳特累克钟爱的夜总会，甚至还有面向成人的早期影像资料。我们从中可以看到都市生活中无孔不入的交易行为。而这些交易，很类似资源的有偿共享，差别在于各方得失之比。

时间美化过往的一切，比如通过艺术。我们置身的美术馆外，这座全球最富魅力的城市，就曾为历史上第一次无产者暴动提供舞台。由顶楼北眺，极目处的蒙马特高地，正是当年巴黎公社的霰弹炮阵地所在。

24 回到源头，雅典

奥塞当然不是博物馆借景的唯一案例。从纽约大都会艺术博物馆的顶层花园，可以观赏中央公园；登上卡比托利欧博物馆平台，扑面而来的是罗马老城的全景。但把外景邀至展厅内部，当作展品不可分割的部分加以强调，就不得不提到雅典新建的卫城博物馆[1]。

展馆入口设在卫城下的一条步行街。长长的路名解释起来似无必要，故从略。这座建筑是上下叠加的两个深灰色水泥盒子。下层因为选址困难，最后在考古现场左右挪让出一个落脚的空间。雅典这地方，说不准哪儿就能挖出什么东西来。而不远处的地铁车站，也是干扰因素。它的上层部分，为了与高居山顶的帕特农神庙南侧平行，则扭转出一个与下层的23度角。

北向的玻璃墙外，废墟的白色石壁反射着爱琴海的炽烈阳光，为大厅内部提供自然照明。48根立柱环立四周，和对应的神庙遗址总数一致。神庙取名帕特农，则源于处女一词，说明供奉的是城邦保护神雅典娜。这里布置的每一件大理石雕刻，都来自窗外那片废墟。这个地方象征着西方文明的源头，其中所有的造型元素，至今仍未失去典范价值。

卫城的希腊语字面意思，是最高处的城池。这里发现的古迹，最早可追溯到迈锡尼文明。荷马在史诗《奥德赛》中，也提到这里曾是一处军事要塞。然而我们现在看到的帕特农神庙、山门、胜利神庙以及厄瑞克忒翁神庙，均为公元前5世纪伯里克利执政期间重建。当时，雅典正好处在波斯战争和伯罗奔尼撒战争之间，这个古希腊城邦就在这一不到

百年的短暂和平时期进入了黄金时代。

受任主持这些宏大工程的建筑师，包括卡利克拉特、伊克提诺斯，两人均为一时之选。此外，参与项目的雕刻家菲狄亚斯，也是雄视百代的巨匠。雅典市中心的国家考古博物馆，就有他的作品残片展出。两千多年前，单是把巨大的石料拖运到一百多米高的丘顶，就是一项要人盒儿钱的工作。

当年温泉关战役后，弃守的雅典城遭到薛西斯的波斯大军洗劫，卫城原有建筑均遭焚毁，包括尚未竣工的帕特农神庙。希腊联军随后反攻，先在萨拉米斯击溃波斯舰队，随之又把战火蔓延到波斯帝国的亚洲本土。雅典就此成为众多城邦的盟主，但也因此挑战斯巴达的传统霸权，落入国际政治学者常说的“修昔底德陷阱”，为下一次全面战争的爆发埋下了伏笔。

今天见到的卫城，正是那次战后重建的遗迹，但也仅剩遗迹。当初的盛况要靠脑补复原。文字记载可以提供一些线索，比如当时山顶围墙内，有一尊高度超过10米的雅典娜立像，一手执矛，一手挽盾，俯视往来祭祀的芸芸众生。当时堡内建筑也不是我们印象中素洁庄雅的云石立面，而是色彩绚丽，就像新出土的兵马俑。

雅典人为公共项目不惜血本，但其中不乏慷他人之慨的成分，像帕特农神庙的建造成本，便分摊到各个仆从城邦头上。其中还有伯里克利的一个天才构想，即通过政府积极干预，推进大型公共项目，制造劳动力需求——苏格拉底可能作为石匠，参加过重建——激活遭到波斯战争破坏的经济。怪模怪样的文艺才子们也因此有事可做，没把乱说发展成乱动。

公元前5世纪的雅典，不仅在政治军事领域领先，在文化软实力方面，也是希腊世界的中心，轴心时代的各路巨人风云际会。哲学家有苏

格拉底、柏拉图、亚里士多德，戏剧家则有埃斯库罗斯、阿里斯托芬、索福克勒斯前赴后继。今人能对那个时代窥知一二，则要感谢希罗多德、色诺芬、修昔底德这些早期的史学家。卫城四周的广场、剧院这些公共空间，则为他们展示作品和辩才提供了机会。

今天，从博物馆大门朝西往爱琴海岸方向走，经过酒神剧场的遗址，偶尔会遇到业余演员身着古装，排演索福克勒斯的《安提戈涅》《俄狄浦斯王》，只是古代的厚重面具经常被换成日本能面那样的轻壳质地的面具。古时候的雅典公民，除了在市场上争辩城邦事务，或者去运动场健身，就是沿着这些起伏的小路散步思索。除了睡觉，他们很少待在家里，所以建筑师的心血，只会用在神庙这样的公共设施，而不是庸常的民宅。

由此转向卫城另一侧。天色向晚，游人散去，战神巨石被流浪猫占领，变成互嘶的场地。你会怀疑古代雄辩家们还魂重操旧业时，系统哪里出了问题。那座凸出的石丘早在古风时代，就被元老们选作议事场地。梭伦改革后，城邦事务不再专属寡头，它的功能逐步减少到重罪法庭一项，特别是谋杀案的审判，因此也为最早的庭辩提供了历史舞台。当年旧案，后人提及最多的，是交际花芙里尼（Phryne）渎神。这跟人类的八卦天性有关。

更重要的原因在于此案辩护人希佩里德斯（Hypereides）的名气，还有他的脑筋急转弯。这个人的讲演，至今还有文字记载传世，但他那次传奇表演，靠的不是语言，而是放在今天会被视为越界犯规的“吸人眼球的天赋”。但在两千多年前，一个会被判处死刑的被告人得到公开辩护的权利，本身就不寻常。而这背后的条件，又和雅典人创立的原始民主制度有关。

芙里尼是自幼流落雅典的战争难民，后成为名妓，惊为天人。不知其移民身份是否合法，但当时一些文坛大咖，对其美貌不吝辞色。前文

提到的大画家阿贝列斯，将她裸身披发步入海水的仪姿，绘制成爱神出水。后世画家表现维纳斯自海水中诞生，从文艺复兴时期的波提切利（乌菲齐），到法国学院派的卡巴内尔（Alexandre Cabanel，奥塞），母本全是这幅传奇古画。据信一些阿芙罗狄忒雕像，也是以她为模特。

芙里尼的获罪原因不详，有人说是渎神。这在古代确属大逆不道。法庭就设在战神巨石，初审判决对被告不利。就在此时，铜牙铁齿的希佩里德斯上场，他二话没说，一把撕开芙里尼的衣服，将其裸身示众。陪审团诸公一见如此玉体，一致认定这就是美神毫无异议的祭司，遂予以当庭开释。此为世上首次颜值即正义的判决。

这类佳话逸事大多产于盛世。然而当年的希腊，大小各城邦之间，合纵连横，朝秦暮楚，成为后世国际政治的预演。和平繁荣只是战乱之间的插曲。在希腊的主要城邦中，斯巴达比雅典更强悍，科林斯比雅典更富饶，远在海外的叙拉古则比雅典更广袤。然而，相对自由的制度环境，使雅典成为各国人才谋求发展的世界性城市。他们带来巴比伦遗民的几何学、克里特岛的埃及雕刻术，书写系统则继承自腓尼基人。雅典船队也在地中海四处航行，寻找掠夺或贸易的机会。

历史经常重复这样一个故事：一个很小的群体，依靠制度和技术创新，进入扩张期；随之而来的知识扩散，又导致更大的群体崛起并征服原有文明中心。区别或许在于，继任者如何对待前任的技术和制度。有些同时接受两者并加以改进，有些仅接受前者而拒绝后者。后一种态度往往导致长期的黑暗。当雅典、斯巴达两强相争，鸡飞狗跳，最后渔翁得利、成就霸业的，却是僻居希腊边地的马其顿。这也是历史不断重复的故事。

雅典迅速衰落、丧失独立，随之而来的新霸权，不论同属希腊的马其顿，还是罗马，都是雅典文明的热情拥趸。我们都知道马其顿国王亚历山大本人，就是亚里士多德的门生；我们也知道他把希腊化运动，武

力推进到印度河一线。罗马进入帝国时期，这里维持了自由城市和文化中心的地位，基督门徒保罗也曾在战神巨石传道讲演。

东罗马统治时期，帕特农神庙被改用作东正教雅典郊区的主教堂，山花顶部竖起十字架。到了奥斯曼帝国时期，这里又先后用作清真寺和驻军行辕，西南角上立有6根少女像柱的厄瑞克忒翁神庙，一度成了土耳其驻军司令金屋藏娇的后宫。在突厥人与威尼斯共和国争夺东地中海霸权的战争中，神庙又被用作储存弹药。1687年，入侵部队围攻卫城，炸药被炮火引燃，古建彻底被毁，废墟上的石料也被陆续挪用到新构筑的城防上。

19世纪初，埃尔金伯爵托马斯·布鲁斯（Thomas Bruce，7th Earl of Elgin）出任英国驻奥斯曼帝国大使。他借口复制石膏模型，大量搜集雅典卫城中的文物，甚至将一些石雕部件从废墟墙体锯下，托运回苏格兰私宅。这些就是现存大英博物馆的帕特农神庙浮雕。苏丹政府对此是否曾予以批准，至今仍然存疑，并长期造成希腊、英国之间的外交纠纷。这里也插一句：布鲁斯的儿子，第八代埃尔金伯爵，正是第二次鸦片战争中的英军统帅，也是下令洗劫圆明园的主要人物。

雅典新卫城博物馆面对山顶遗迹的顶层大厅的展品几乎都来自帕特农神庙遗址。按照古代历史学家普鲁塔克（Plutarch）的说法，当初主持雕刻工作的，正是菲迪亚斯（Pheidias）。希腊自获得独立之日起，便试图索还这批文物。西方不少博物馆的古物来源不堪深究，除了埃尔金大理石雕塑，还有很多例子，像卢浮宫的《米洛的维纳斯》、柏林新博物馆的女法老纳芙蒂蒂头像，更不用说俄国人的古物了。

现存伦敦大英博物馆，来自神庙东西两侧山花的21件雕像，据信出自菲迪亚斯本人之手。它们表现了雅典娜从主神宙斯头颅中诞生，以及雅典娜与海神波塞冬争夺雅典保护权的冲突，不论人、神抑或动物形象，无不血脉偾张，呼之欲出。另有15件浮雕来自檐部以下的腰线，叙

述神话中的拉匹斯部落与人马怪之战。此外，几组原本嵌装在柱廊墙体上的连环画般的浅浮雕，描述的也是各种战争场面。

面对希腊的追讨，大英博物馆一度推脱雅典缺少适当场馆展藏这些人类共同财富。这是一种功利主义的遁词，但也道出了部分实情。雅典进入工业化时期不可避免的后果就是空气污染造成的酸雨现象。现在卫城博物馆中5根来自厄瑞克忒翁神庙的少女像柱（另一根也在大英），都有露天侵蚀的痕迹，入馆之前需要复杂的“整容”。进入21世纪，希腊政府终于选定伯纳德·屈米作为新博物馆的主设计师。

这位常住纽约的瑞士建筑师曾对媒体说，他是在2001年9月11日上午接到中标通知的，所以根本没有庆贺的心情（能在卫城脚下添砖加瓦，分量恐怕要超过他在巴黎做过的拉维莱特公园）。项目随后也是波折不断。原本计划赶在雅典奥运会之前揭幕，结果北京奥运会开完都还没完工。所幸建成后的博物馆颇受好评。现在遗址上的重要雕刻都已替换成复制品。

走进入口处互叠开合的护栏，可以看见建筑主体前的玻璃地面展示着下面的考古遗址。室内展馆被简素的墙体、高低错落的步道切分成不同区域。顶层那些来自窗外神庙的浮雕虽是摹本，然而面向外侧回环排列的布局，比起伦敦的真迹，却也更符合它们的原状。

---

[1] 卫城博物馆建成于2009年，专门收藏雅典卫城的文物，包括来自几座古代希腊神庙的雕刻以及建筑部件。

25 当年罗马最高处

雅典衰落后，偏处希腊世界边陲的马其顿崛起，成就一时霸业，并将希腊文明的版图，向东推进到印度河一线。然而亚历山大一生戎马，最后在33岁的年纪死于东征路上，麾下托勒密等大将拥兵割据，在西亚、埃及各自称王，帝国遂告瓦解，直到罗马在地中海周边确立武力威慑下的和平。

作为希腊文明的继承者，罗马人并没有在科学、艺术等方面获得前人那样的成就。这个强调实用的民族，真正擅长的是工程、法律、战争这些领域，而且影响延续至今。很大程度上，他们的扩张和复制能力，使得希腊文化的诸多元素得以流传久远，否则我们今天的生活形态会有很大不同，从认知世界的方式到公私权利的边界，甚至具体到餐具、坐便器的样式。

根据关于罗马起源的传说，城邦的命名来自罗慕路斯，就是那两个著名狼孩中的兄长，而他们的先人是特洛伊英雄埃涅阿斯。昔年他的祖国经历了长期困守，最终亡于希腊人的木马诡计，只有他带领族人一路向西逃亡。在地中海南岸，他被迦太基女王狄多接纳，得以喘息。在罗马人维吉尔的史诗中，这对男女一次在山洞中避雨时偶遇，做出不可描述之事。

男女主角躲雨时慌不择路、不期而遇（不管是花架还是凉亭）并擦出火花的叙事俗套，就此诞生于两千年前维吉尔的如椽之笔下。问题是这位具有一半神祇血统的英雄，并非儿女情长之辈，虽说给他一半神界

DNA的还是爱神维纳斯。他肩负为特洛伊人开辟新的生存空间的历史使命，于是他渡海北上，建立未来帝国。英国首相丘吉尔说过，忘恩负义乃是伟大民族的特有品格。成为弃妇的狄多女王绝望自焚，埋下后来汉尼拔率军翻越阿尔卑斯山奇袭意大利的伏笔。

这些文字，究竟多少是在记述史实，又有多少属于意识形态文宣，还真不好说。罗马人无暇感叹的风云变幻，已是聊供我们缅怀的遥远过去。当年结束罗马共和政体，确立新制的皇帝屋大维，自认带有埃涅阿斯的血脉，故而和天神攀上了亲。而《埃涅阿斯纪》的作者维吉尔，正是他的御用诗人。荷马史诗的一个情节枝蔓，被他一路引申，展现波澜壮阔的创建罗马的伟业，就像武都头传奇的一个片段生发出《金瓶梅》。

那个时代的罗马，除一些古市场的遗址外，地表遗迹已经很少。尼禄在位时的一场大火导致城市被大面积重建。类似的市貌变容，直到很晚近的时期也一再发生，我们熟悉的一些明星建筑，从伦敦的议会大厦到芝加哥的博物馆区，都是大火灾后出现的新地标。帕拉蒂尼山和卡比托利欧山之间那片近几百年陆续挖掘出帝国时代的物品的古市场，曾是罗马公共生活的中心；政治人物发表演说的讲坛、元老院，以及神庙、剧场、凯旋门，都集中在那里。

如同雅典、佩尔加蒙都在城市制高点建筑一座卫城，罗马也有居高临下的朱庇特神庙。朱庇特是罗马多神教的主神，相当于希腊的宙斯。祭奉他的殿宇位于卡比托利欧山之顶，这里是帝国的精神象征。传说就是在这里，偷袭的高卢人惊动天后祭坛的圣鹅，鹅大叫吵醒卫兵，这才干掉潜入之敌。在版图内的外省城市，降低规制的同款建筑也是标配，就像中国稍具规模的城市都得有个万达广场。

卡比托利欧这个名字源于人头一词，在现代语言中，逐渐引申出首都、立法机构所在地之意。这一带现有的景观却是后世的建筑，比如外

观古拙的天坛圣母堂就建成于中世纪。更大的主体建筑卡比托利欧博物馆，则在16世纪初步成形。这个建筑群动工不久，从未到过意大利的英国女王伊丽莎白一世说出了一句流传至今的话：“罗马不是一天建成的。”

卡比托利欧是世界上最古老的博物馆，由三座宫室建筑组成，各居一端，围框出一个梯形广场。这里的铺地花砖，组成了一个多瓣椭圆形花饰。当时的教皇保罗三世将其作为重点工程，委托给事业如日中天的米开朗基罗负责规划设计。他要以此为开端，建设一个合乎文艺复兴风尚的全新罗马，让世俗君主们开开眼。广场的中心，是罗马皇帝马可·奥勒留（Marcus Aurelius）的骑马铜像。

奥勒留的统治时期在2世纪。电影《角斗士》对他有过不大靠谱的描述。他是“五明君”中的最后一位，随着他的去世，帝国的盛世及其治下的和平，也就是Pax Romana，终告结束。在罗马众多皇帝当中，他的现代知名度仅次于屋大维和尼禄，与卡利古拉、哈德良和图拉真大致相当。这主要得益于他的“哲人王”身份。虽说几十年东征北讨，他却常年用希腊文写作《沉思录》，而其至今被视为斯多葛学派的名作。

奥勒留骑马铜像是件珍稀的文物，自然不能总在露天日晒雨淋，所以放置在广场中央的是复制品，而真迹早已藏入广场西侧的博物馆室内，摆放在一间专设的现代化展厅中。比起其他欧洲骑士像，这座铜像的人与坐骑之比很大，好像皇帝跨在一匹蒙古马上，而且没有脚镫（有待从中国传入），而青铜铸件表面的鎏金残痕，则是复制品上没有的。

古罗马青铜铸像当中完整遗存至今的屈指可数，大多数不是在后世被熔铸成钱币，就是后来被当作异教偶像摧毁。而这尊奥勒留铜像得以幸存的原因是，主角被误认为是颁布《米兰敕令》、解禁基督教的君士坦丁一世。当然，奥勒留本人在迫害基督教方面颇有作为，且不输于其文治武功。

就在同一展厅，恰好陈列着君士坦丁巨像残片，基本完整的头部显示出圣化人物的倾向。这是后期罗马造像的特征，即开始背离希腊写实传统，也预演了僵板的拜占庭风格。当时的匠人曾为翁仲雕过两只右手。学者推测原本执掌权杖的那只，后来被改为握持基督教圣物。君士坦丁在位期间的两大手笔，一是为基督教平反，二是将帝国都城迁至东方的拜占庭，并改名君士坦丁堡，也就是今天土耳其的伊斯坦布尔。

这一举措曾伴随大批精英的东迁，也标志着罗马城衰落的开始。随着高架渠道荒废失修、大片城区供水中断，人们只能聚居在狭长的台伯河岸地带，瘟疫因此横行。此外更有一次次的蛮族洗劫和天灾，只有教皇尚有勉强维持基本秩序的影响力。两百多年前，爱德华·吉本在这座博物馆外，目睹圣母院的修士在晚祷的吟唱中赤足走过。古代世界的湮灭，让他萌生了写作《罗马帝国衰亡史》的冲动。

基督教之前的古代罗马，残暴、进取、生机勃勃。用现在时髦的说法，就是充满狼性。卡比托利欧博物馆的核心收藏当中，就包括那件有名的狼图腾。青铜铸造的母狼，为罗慕路斯、雷穆斯两兄弟哺乳。他们是一位女祭祀和战神交合所产，后来被承袭祖父王位的叔公丢进台伯河，却为河神所救。成人之后他们拥有了自己的队伍，却在新城邦的选址问题上发生内讧，结果哥哥干掉弟弟，建立最初的罗马。

不止一位古代罗马作者曾在著作中记述类似的母狼喂奶救活双胞胎的铜像确实存在，其中博物学家老普林尼、历史学家李维都是有分量的人物，更不要说西塞罗。但我们今天看到的塑像，很可能是中世纪时的作品。早在18世纪，艺术史开山祖师温克尔曼就曾提出，喝狼奶的双胞胎兄弟是文艺复兴时期添加的。一些现代专家则通过铸造工艺分析、碳14年代测定，进一步推定雕像应为后世仿作。

我们以前聊过，博物馆出现复制品并不是新鲜事。前现代人更关心作品传达的信息，而不是作者的个人印记。再者，如果没有大量复制品

存在，多数古代作品的面貌我们已无从知晓。比如说，没有卡比托利欧博物馆这件复制品，据信出自厄皮哥努斯（Epigonus）之手的《垂死的高卢人》早就掩埋在了历史深处。

厄皮哥努斯是希腊化时代的雕塑家。马其顿帝国分裂后，大将阿塔鲁斯在西亚割据称王，定都佩尔加蒙，起用过大批艺匠。厄皮哥努斯也在其宫廷当差。当时这个新的王国因为一支东侵的高卢人袭扰边患不断。古代希腊人、罗马人都曾记载，这些凯尔特部族的男人经常逞血气之勇，裸身冲杀。使用这种古朴战法的凯尔特部族，面对亚历山大调训过的队伍，怕是讨不到便宜。但他们悍不畏死的气概，赢得过胜利者的敬意，于是有了《垂死的高卢人》这样的纪念性作品。

厄皮哥努斯的原作是用青铜铸造的，很早就已失传。传世的大理石复制品出自罗马匠人之手，长期被认为表现的是受到致命重创的角斗士，直到20世纪，研究者才根据人物的唇须、项圈，还有断残的“朋克头”，确定其高卢人的身份。欧洲北方的权贵子弟兴起壮游热潮后，到罗马观赏这座雕像被视为必修课之一。拿破仑入侵意大利时，将其作为战利品劫往巴黎，在卢浮宫展出，直到法国战败才归还罗马。此后这座雕像唯一一次离开意大利，是近年在华盛顿和纽约借展。

卡比托利欧博物馆另有两件铜像不该错过。一是希腊化风格的《费德里诺》（Fedelino），又叫《拔刺的少年》，表现一个坐姿少年俯身拔掉脚掌上的棘刺，因为造型生动，曾被后人广泛复制。它的另一特异之处是从未失踪过。很长时间，它和奥勒留骑像一样，陈放在拉特兰的教皇宫。另有一座写真胸像，通常被认为是罗马共和国末期的要人布鲁图斯，就是在庞培剧场率众刺杀恺撒那位执政官（事发地现名银塔广场，距此不远，有很多流浪猫栖身）。

这家古老展馆的收藏，并不限于古典时代。这里的文艺复兴和巴洛克艺术也同样可观，不论拉斐尔的自画像，还是卡拉瓦乔的世俗题材杰

作《女占卜师》。新技术的应用，这里也有所见。最近的特展“列奥纳多与飞行”，围绕借自都灵皇家图书馆的达·芬奇研究飞行的笔记。文件材质脆弱易损，故只能锁入空调玻璃展柜，而通览手册内容，领略大师当年通过观察鸟类的飞行构想扑翼机的构造，只能依靠抄本和多媒体。

遥远的古代，罗慕路斯、雷穆斯两兄弟也在这一带观鸟占卜，为部族建城的选址问题互不相让。卡比托利欧博物馆顶层平台，是一处观赏这些旧址的制高点。极目四望，层层叠叠的历代遗迹壮阔而庞杂，两千多年此兴彼衰的各种风格，随意并置混搭，从未经过规划。这其中却另有一种力量。在这背后，是一种世界性而非地方性的文化眼光。你会想到尼禄宫廷中一位诗人的吟诵——异乡人，请一饱眼福！

视野中唯一的不和谐因素，来自纪念意大利统一的祖国祭坛，建于19世纪与20世纪之交。这座硕大的白色大理石建筑，因为虚张声势的体量、矫揉造作的设计，被起过“打字机”“假牙”之类的外号。它也可以算是国家主义美学的一个样板。有过辉煌历史的民族，常有不足为外人道的不幸。

最后插播一条信息——卡比托利欧博物馆另有一处20年前新辟的分馆，叫作蒙特马尔蒂尼中心博物馆。它的前身是一座工业革命时代的发电厂，距离金字塔不远，墨索里尼统治时期停止运营，此后荒弃多年。不像伦敦的泰特美术馆那么现代，这里的陈旧机器设备保留在原处，衬托着古代大理石雕像，效果超酷。

26 教皇的宝库

帝国虽已沦亡，但罗马人的诸多遗产影响波及至今。随便举几个例子。共和政体的说法，便是他们的发明，原本的字面意思是公共事务。此外像拉丁字母，我们几乎每天都在使用。很多天体的命名，包括太阳系各行星，也都来自他们。这又引申出历算，以及关于星相的各种说法，包括什么火星男金星女之类。当然还有宗教。

西部帝国崩溃后，罗马仍维持了基督教中心的地位，除教廷曾于14世纪的七十余年间迁往普罗旺斯的阿维尼翁，随之而来的教会内部和地方豪强之间的纷争，那是永恒之城最动乱的章节之一。等到教廷重归罗马，已经是15世纪了。此时，城中从市政设施到纪念性建筑，甚至设有教皇宝座的拉特兰圣约翰大教堂（San Giovanni in Laterano），大多沦为废墟，亟待重建。一批名师巨匠为此来到罗马，像多纳泰罗、阿尔伯蒂（Alberti），还有布鲁内莱斯基。

这些人的共同点，是全都来自文艺复兴的发源地佛罗伦萨，并在那里达到毕生最高成就。其中，布鲁内莱斯基设计的圣母百花大教堂穹顶，改变了古城的天际线。这座地标建筑的主体完工后很长时间，设计中的圆顶始终停留在模型阶段，直到这位近代史上的首位明星建筑师出现。这个体量巨大的砖砌结构，至今仍保持着同类建筑结构的世界纪录。

穹顶能够成为现实，体现出佛罗伦萨这个率先富裕起来的城邦背后雄厚的资金和强大的技术能力。有美第奇家族这样的铜商积极进钱，就

可以雇请工程所需的人手，并从各地采购昂贵的建材。今天在教堂外墙上看到的彩色云石贴面，白的来自卡拉拉，绿的来自普拉托，红的来自锡耶纳，均由外埠引进，而且运输损耗极大。把石料做成建筑，就要搭建相应尺度的脚手架，但在托斯卡纳地区，粗大的树木是稀缺资源。

所以就要创新，而创新需要布鲁内莱斯基这种天才。他除了解算各种复杂的力学问题，还为这项工程发明了专门的起重设备，原理就和现在盖摩天大楼使用的塔吊类似。他能参考的唯一典范，是罗马万神殿的薄壳式圆顶，可古代的混凝土配方早已失传。他的穹顶是悬空垒砌而成的。

创新是文艺复兴时代佛罗伦萨的主题。创新者布鲁内莱斯基赢得圆顶竞标后，直接就有400弗洛林的奖金，更不要说主持一座中心城市主教堂工程带来的无上荣耀了。在这之前，他要一路过关斩将，淘汰各路对手，中标之后，也仍然要与伟大的匠师吉贝尔蒂（圣约翰洗礼堂大门鎏金浮雕的作者）继续多年的瑜亮相争。竞争来自各行业的人才密度，而活力便由此而来。

这种活力首先来自经济生活。仍以美第奇家为例，这台城邦的发动机从羊毛的印染纺织，到建立合伙人制度，再到财会上的双录簿记，无处不在表现创新精神。创新精神的另一种表现，是对极端项目和超常人才的风险投资。比如布鲁内莱斯基在中标之前，就是个并不出名的金匠。这个传统将被保持到文艺复兴全盛时期。

有个故事说，美第奇的族长洛伦佐一次在街边看见一个男孩埋头雕凿一尊牧神，一招一式都有对于一个初学者而言罕见的准确和力量，他把这个孩子带回家，和自己的儿女一起接受拉丁文教育。后来那个孩子长成了米开朗基罗·博那罗蒂。如果此说属实，这时候的洛伦佐应已经进入暮年。

近年越来越多的人把佛罗伦萨比作文艺复兴时代的硅谷，一个前现代的创新孵化基地。如果此说成立，罗马就是其溢出效应的最大受益者。而在当时厚古薄今的文化风气中，罗马随处可见的帝国废墟也为各地的人文主义者不断提供了灵感资源。更重要的是，当时教皇在邦国林立的意大利半岛，甚至欧洲广大地区，仍有特殊的政治影响力，自然也会吸引到各路精英为之服务。

在早期现代意大利，不是说你有了先进文化先进生产力，就能搞定一切。所以佛罗伦萨、米兰、威尼斯这些相对开明的地方，免不了还要看罗马的眼色。最起码，没有教皇特许，贷款生利就是非法。政治版图上的决定因素是武力。当时半岛诸邦中自备陆军且战斗力较强的那不勒斯王国，肯定不是萌发资本主义的阵营临时拼凑的雇佣军能够搞定的，何况它们之间也是内斗不断，除了城邦之间，还有城邦内部的寡头家族之间。某个势力一旦冒头打破原有平衡，就会成为众矢之的，比如美第奇家族。

1478年4月26日是基督升天节，掌管佛罗伦萨的美第奇兄弟出现在圣母百花大教堂。几个杀手突然拔剑冲进做弥撒的人群。年轻的朱利亚诺当场送命，他的哥哥洛伦佐奋力冲出一条血路。混乱搏杀当中，袭击者纷纷毙命。当时的大教堂里，还有一个未成年的男童，叫尼科洛·马基雅维利。那天目睹的血腥场面，可能终生影响了他对政治乃至人性本身的理解。

有个凶手成功地逃离了现场，一路跑到伊斯坦布尔，寻求奥斯曼土耳其的庇护。可苏丹陛下不愿为了一个凶犯，破坏与美第奇家族长期的良好商贸关系，于是将其引渡回佛罗伦萨。此人后来被吊死在巴杰罗宫中庭那面缀饰着各种纹徽的石墙上。在场的人当中，一个年轻画家拿出速写本，“抓拍”到这个历史性画面。

这个年轻人不久之前还在名师韦罗基奥的工作坊当学徒，现在刚刚

加入艺匠及医师行会，自立门户。就在这年年初，他拿到职业生涯中的第一份订单，为维奇奥宫的一个礼拜堂绘制祭坛画，没有定金，备料的费用也得自理。就这，还是他老爸走了门路，才帮他弄到手的。这个年轻人就是列奥纳多·达·芬奇。

两年之前，列奥纳多陷入过一起官司。当时有个年轻人，大概属于小鲜肉类型，被控与几名男性有反自然关系。列奥纳多也是涉案人之一，但很快与其他人一起被无罪开释。有人认为这也是美第奇家族背后运作的结果，因为被告当中有一个托尔纳博尼人与“俊杰洛伦佐”的夫人同姓，很可能是姻亲。那是当年的望族，城中至今还有他们的遗迹，像新圣母堂中的托尔纳博尼礼拜堂以及很多土豪前往扫货的托尔纳博尼街。

美第奇家的势力，或许曾让列奥纳多搭上脱罪的顺风车，却不能在职业上为他提供保护。除了道德和政治上避嫌的可能，当时的族长洛伦佐以文士自诩，左右常有乔瓦尼·皮科·德拉·米兰多拉这类人物一起讨论哲学问题，门下艺术家也都受过古典教育，包括后来桀骜不驯的米开朗基罗。而列奥纳多只是城里一个地保官的私生子，没有姓氏，被称作“芬奇镇的列奥纳多”，只受过工匠培训，而不是人文教育。这是一个输在起跑线上伺机翻盘逆袭的穷人家小子。

对于当年那起刺杀事件的策划者，人们基本锁定了美第奇家族的竞争对手，也就是同城的帕奇家族。如果这些名字太难记住，不妨脑补一下电视剧《美第奇家族》，这两家的世仇正是剧情的主要元素。长期竞争中的“下狗”敢如此胆大妄为，是因为教会的暗中默许，更因为有比萨主教直接参与谋划。事情到了这一步，已经不是两个准黑手党家族互殴那么简单。这背后是一盘更大的棋。结果参与行动的人全部遭到惨烈的报复。

杀掉高级教士，那就是跟教廷互怼，何况背后还有教皇西克斯图斯

四世，结果摊上大事了。那不勒斯王国为此兴兵北讨。佛罗伦萨的盟友如米兰公国、佩鲁贾公国，均不认为共同协防的历史承诺具有现实意义。洛伦佐一见风头不对，不等城破便只身南下，以己为质，开始和谈。他的胆量和诚意，让那不勒斯国王顿生好感。之后他又派遣旗下几位顶级艺术家前往梵蒂冈，为教皇宫新建的西斯廷礼拜堂（就是选出新教皇时烟囱冒出白烟那个地方）绘制装饰壁画。

承担这份工作的画家包括波提切利、佩鲁吉诺、吉兰达约等人。今天礼拜堂四壁上表现摩西和耶稣生平的组画，就是他们合作的成果。工程的这一阶段，建筑顶饰仍停留在初始水平，蓝底上点缀着金星图案。那组闻名世界的天顶画，还要等到多年后由吉兰达约的徒弟米开朗基罗执笔完成。那将成为欧洲艺术史上的一件大事。

西斯廷礼拜堂作为历史工程，标志着罗马将取代佛罗伦萨，成为文艺复兴的新中心。美第奇家族经此一劫，也将把工作重点从金融、毛纺等领域转向培养未来的教皇。而此时的列奥纳多，尚未轮到风投机会，所以得另谋出路。他没有资格加入南下罗马的文化人士大迁徙的队伍，只能北上求职。这个多才多艺的人，将挂名成为米兰公爵府上的乐师。

列奥纳多到来时，米兰大教堂正在兴建当中。在15世纪末期新建这样的哥特式建筑，反映出德语文化对这个北方城市的影响。对于一个来自文艺复兴腹地的才子，这预示着水土不服的处境。他曾以军械工程师的名义毛遂自荐，但最终还是作为画家在这里留下印记。他在圣玛利亚感恩教堂完成的壁画《最后的晚餐》，是他在意大利本土完成的唯一大型项目。

之后又是几年战乱迁徙，等他再度回到佛罗伦萨，政局已变，物是人非。对他个人来说，更大的挑战来自米开朗基罗。这个新一代的天才，小小年纪便完成了《哀悼基督》《大卫》这样的旷世杰作。虽说他尚未在绘画方面有所表现，但只是因为他把雕塑看得比绘画更重。随后

是两位巨匠的维奇奥宫对决，他们各自承包五百人大厅一侧的装饰壁画，却都半途而废，然后绝尘而去。

虽然如此，但二人胜负已分。列奥纳多回到米兰，除一次返乡奔丧，再没回过佛罗伦萨。他终老于法国的卢瓦尔河边，其间受到弗朗索瓦一世的礼遇。作为胜出的一方，米开朗基罗奉诏前往罗马，着手西斯廷礼拜堂天顶画的绘制——一项巨人的工作。此前米开朗基罗唯一参与过的壁画工程，是在新圣母教堂为老师吉兰达约打下手。作为一个勤奋的素描练习者，他有非凡的线条控制能力，但由于尺度和视角的关系，天顶画的透视关系很难处理，更不用说画家要蹲在高得吓人的脚手架上长时间保持仰姿了。

很长时间，我们了解米开朗基罗是根据瓦萨里的《艺苑名人传》和罗曼·罗兰的传记。米开朗基罗经常寅夜开始工作，头戴纸折的帽子，上面插着蜡烛照亮。为方便起床，他经常和衣而眠，甚至鞋不离脚，以至于每次脱掉袜子，都会连带褪下一层皮。

这当然是一份艰难劳苦的工作，比如画家要蹲踞在脚手架平台上，躬身仰首，胡子高翘，几乎触及头顶进行中的画面。他还要时时遭遇教廷的意识形态干预，为此常和教皇关系紧张。那个时代的艺术家，没有自由创作一说。再伟大的工匠也不是圣人。作为乙方，只要进入市场，就要周旋于各路教俗权势之间，还不得不面对同行间的人际是非。创作天顶画期间，他的竞争对手，也就是长袖善舞、好走上层路线的拉斐尔一再背后进谗，只是用力过猛，起了反作用。

年轻人大可不必如此。文艺复兴盛期的梵蒂冈是个大工地，大到足够让很多人施展拳脚。对于很多人来说，圣彼得广场就是梵蒂冈，造型恢宏的圆顶教堂和拱廊提供了完美的自拍背景。更多内容却在教堂背后的教皇宫，其中对外开放的部分是梵蒂冈博物馆。它的历史可以追溯到16世纪初。当时圣母教堂附近，一个葡萄园主挖出了古代石雕《拉奥

孔》，后来成为教皇的收藏。

这就是梵蒂冈博物馆5个多世纪历史的开始。2016年12月20日，芭芭拉·尤特（Barbara Jutte）被任命为馆长，成为这个位置上的首位女性。这是全球容量最大的博物馆之一，极品收藏不计其数。大英、卢浮宫的历史给你一个道理：先下手为强。到了佛罗伦萨、罗马，你会明白，很多东西只属于始作俑者，除非全让外来者毁灭。

展区最古老的部分，应该是波吉亚住宅区。15世纪末，这里一度作为私人起居空间供亚历山大六世专用。此人是天主教历史上声誉最为恶劣的教皇，俗名罗德里哥·迪波吉亚，来自西班牙的瓦伦西亚，一生充满阴谋和丑闻。有部一度热播的电视剧，讲的就是他和几个儿女。这里的几间厅堂已经改作展示现代宗教艺术，不过当年平图里乔受雇绘制的壁画还在。其中表现基督复活的部分，就有这位教皇合十跪祷的侧身像。

这组巨大的馆群中，值得驻足的片段颇多，从挂满丹蒂（Ignazio Danti）手绘地图的美景宫西厢，直到出口处的布拉曼蒂大旋梯，足够耗尽你的手机电量。但这其中能与西斯廷礼拜堂分庭抗礼的名胜，当属拉斐尔为装饰教皇的会客厅绘制的一组壁画，特别是法务厅的《雅典学院》《圣礼之争》《帕尔纳索斯山》，都是公认的“此生必看”。

在文艺复兴顶峰时期的画家中，拉斐尔属于更年轻的后来者。他出生在东部的乌尔比诺城，父亲也是画家，在本地公爵府当差。当时统治这一地区的蒙特菲尔特罗家族拥有一支能征惯讨的佣兵，很能服众。作为那个时代意大利诸侯的典型，他们也有附庸风雅的嗜好，特别是老桑蒂，也就是拉斐尔他爹的老板菲德里戈三世。此人的奇古相貌，大家或许还记得。因为打仗瞎了右眼，他只有左边的侧身像，就像古代硬币上描下来的。他那火烈鸟般的鼻子，则是怕鼻梁阻挡独眼视线，易遭暗算，自己切掉了一块。

就在这位爵爷的治理下，乌尔比诺成了文艺复兴的中心城邦之一。但不同于罗马、威尼斯、佛罗伦萨等地，这里的宫廷生活更加看重成员的人文修养（其中以诗人塔索最为著名），对于造型艺术的贡献，也是学术方面更为凸显，像马提尼的建筑论文，还有名画家皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的透视法研究。拉斐尔自己的父亲也颇通文墨。他供职于地方宫廷，因此积攒了不少人脉。

拉斐尔很早便外出游学，拜在佩鲁吉诺门下深造。也许你还记得西斯廷礼拜堂的一幅壁画，表现基督把天堂的钥匙交给彼得，背景是一座风格有些架空的所罗门神殿（文艺复兴式）。那就是佩鲁吉诺的作品。正如绰号所示，这位画家是佩鲁贾人，却在佛罗伦萨学艺，师从韦罗基奥，和列奥纳多刚好同门。这也多少解释了为何拉斐尔的画风与列奥纳多·达·芬奇有着神似之处——从人物面部的光影晕涂，到金字塔形的主次布局。

拉斐尔缺少波提切利和列奥纳多那种超凡脱俗的气质。加之比米开朗基罗更为年轻，他不可能脱离新的潮流口味，笔下人物因而更趋于动态。佛罗伦萨让他练就一手绝技，但他只是那里的过客。他追随潮头，到了文艺复兴的新中心罗马。教廷掌控的资源，绝非区区几个美第奇式的金融家族所能挑战。只有在那里，才能拿到超级大单。身居中心不仅意味着机会，这里也有不光彩的竞争排挤，甚至偷师学艺。

当米开朗基罗完成了西斯廷天顶画的第一部分，拉斐尔通过他的乌尔比诺老乡，即同期参与教皇宫工程的建筑师布拉曼蒂，违规潜入礼拜堂工地内部先睹为快。他眼疾手巧，窃取创意，引为己用，让人联想起几百年后的毕加索。教皇宫的几组壁画，显示出拉斐尔走出列奥纳多影响的最大一步。他能组织起众多人物，而且处于戏剧性的动态中。比较一下《雅典学院》和米兰圣玛利亚感恩教堂的《最后的晚餐》便一目了然。

《雅典学院》呈现的场面，正是希腊哲学的封神榜。蹲踞在前景的赫拉克利特侧扭的体姿，恰好来自西斯廷礼拜堂天顶画。这个人物甚至借用了米开朗基罗的相貌。这也许是挑衅，也许是致敬，也可能是反身回顾。文艺复兴艺术发展至此，已经到了回顾总结的时候。

27 文艺复兴之北方民企版

文艺复兴的传播，并非只有佛罗伦萨到罗马这样一条路径，就像文艺复兴运动的发生，不限于佛罗伦萨一城一地。单就艺术来说，在它最早的一批大师当中，杜乔是锡耶纳人，而皮萨诺最重要的作品，则留在了比萨奇马布埃杖履所至，除佛罗伦萨外，遍及阿雷佐、阿西西等地。这个范围包括整个托斯卡纳地区。

中世纪晚期，这一带的城市通过生产和贸易率先实现繁荣，而佛罗伦萨只是其中之一。后来出于各种原因，它通过军事、经济上的优势，逐渐在这一地区获得统治地位，它在文化艺术方面也开始获得垄断地位。前面提到过的瓦萨里，虽说本人来自阿雷佐，但在《艺苑名人传》当中，言必称佛罗伦萨诸家。锡耶纳画派当中除杜乔之外，如多米尼科·贝卡福米、内罗乔·德·兰迪、马泰奥·迪·乔瓦尼，影响至今不出本城。

早在14世纪，佛罗伦萨名家当中的乔托、多纳泰罗就已经在威尼斯共和国的帕多瓦留下自己的作品。此后随着经济活动范围的扩大，文化艺术的传播在更大范围展开。此外还有生活方式。随着美第奇、斯特罗济的宫廷成为欧洲文化的发动机，阿尔卑斯山以北的军头、土豪们也开始学着跳舞看戏、吃饭用刀叉以及其他繁文缛节。一个装门面时代经由此辈打造，终于横空出世，极大促进了城市的虚荣经济。

即便如此，倒饬嘚瑟这种事仍由权贵阶级专享。然而上行下效的大势无人可以阻挡。在16世纪的奥格斯堡，有个名叫马太·施瓦茨的会计。从1520年起，他开始把觉得最拿得出手的自己所穿衣服的画像，汇

集到一本棕色皮面的册子里，而且这样一干就是40年。他还为每一幅画写了两句简单的说明文字，记述这套服饰的各种细节，从领饰到袖边，还有穿戴的场合，哪些是私人聚会，哪些是公共活动。总之就是一个虚荣直男不断地换装摆姿势。

施瓦茨一家的财富积累，恰好来自纺织品生意。不同于衣来伸手的权贵，他们说到衣物，常会涉及细枝末节，从面料的丝毛棉绒到配饰衬里的做工款型，都是内行话。这里还有公关方面的需要。父亲马太主要迎合上层口味，以期加官晋爵；至于儿子费特，还有求偶方面的动机。这些前现代网红的生活，有助于我们了解当时的社会习俗以及物质文明的状况。由于历史局限，当时没有自拍神器可用，他们只好请画师帮忙。

马太对于穿戴的迷恋来自环境影响，包括父母频繁更换的服饰，也算得上是家学渊源。后来他又把这一家风传给儿子。对于自我形象的看重，说明市民阶级具备了高度的自我意识。按照当时神圣罗马帝国关于衣着与身份等级的律例，他们的行径已属越制。但这是奥格斯堡。

中世纪晚期，这个巴伐利亚的工商业中心，成为帝国特许的自由城市。由于地处商道要冲，不论从萨尔茨堡西运的食盐，还是从佛罗伦萨到布鲁日、安特卫普的纺织品贩运，均由此处经过，所以这里的商业文化很早开始发展，由此而来的，是崇尚技艺的传统。直到今天，这里仍然是精密制造重镇，库卡机器人、西门子涡轮机，都是这里的著名产品。

这里因此成为高端“职人”理想的发展之地，比如和马太大体同时代的荷尔拜因父子。我们对于都铎王朝的印象，大多来自后来受雇于英国王室的小荷尔拜因的肖像画，从肥硕的中年亨利八世，到《乌托邦》的作者托马斯·莫尔。音乐家莫扎特一家也曾世居于此，迁居盐城萨尔茨堡（Salzburg，意为盐城）是后来的事。柴油机的发明人狄赛尔

（Rudolf Diesel）以及德国足球少见的技术型明星舒斯特，也都是此地人。

这里还要提到一个更大的商人，雅各布·富格尔。没有此人，马太·施瓦茨会计的虚荣心根本无处表达。那是给他发薪水的老板。富员外少年南下意大利学习经商，掌握了复试簿记法以及融资和矿业方面的知识。奥格斯堡老城的马克西米利安大街上有一座略带南国风的建筑，就是他接掌家业之后按照新潮式样营建的公馆。西方散文的发明者蒙田壮游途中曾在此间暂住，留下不少溢美之词。

不过，这栋建筑毁于二战轰炸，如今所见，是重建之后的样子。正门上的哈布斯堡双头鹰族徽，说明神圣罗马帝国皇帝曾驻跸于此。1518年，教皇委派的代表也在这里讯问马丁·路德。可见此人在教俗两系都能手眼通天。他的另一过人之处是融资。他知道如何说服权贵们把钱贷给自己从事新的投资，包括新兴的东方香料贸易。

更重要的是，他创造性地利用、改造自己家族的商业网络，然后利用这一遍布欧洲的系统，及时获取各地的市场、宫廷以及战地动态。不同于现代传媒机构，他从不出售新闻，而是成为该项服务的唯一用户，在与对手的竞争当中抢得先机。这套网络的另一功用，是安全高效地转账，就像票号一样，只需通过账目，而无须搬运金属货币本身。它还可以用来放贷，于是成为各路诸侯日益依赖的资金来源。

当时欧洲各国战事频仍，而随着发射火器的普及，传统的骑士逐渐让位于新兴的雇佣军。要想获得战场优势，就要招募更多的兵员，而这又意味着派发更多的薪饷和给养，需要更多的钱。当封建领主们形成国际性资金需求，富格尔也乐于利用自己的网络服务于这个融资市场。这是一个充满风险的市场。我们都知道，英国王室的债务违约就拖垮过佛罗伦萨的美第奇银行。

这是一个早期资本主义的故事，也是一个权贵、商人与教廷相互勾结、各取所需的故事。亚当·斯密的市场观念出现之前两百年，胡雪岩式的官商并非中国的特产。只要特权的荫庇有助其生产再生产，资本就一定会积极攀附。那是欧洲危机四伏的多事之秋，但也有富格尔这类先知先觉的人物从中窥见新的发展空间。他的作为，我们至今还能看到痕迹，比如罗马教皇的瑞士近卫队当年便是由他出资组建，至今仍是梵蒂冈城内的一景。

富格尔的一生，是枯燥乏味的一生，但他留下的大量涉及财务的信件，有助于后世了解那个时代，例如如何向皇帝追讨欠款。他贷出的钱不仅是钱，也是一种投资，比如向封建主赎买铜和银矿的专营权——前者用来铸造枪炮，后者用来采购枪炮。需要他钱包的势力，还有罗马教廷。就连出身美第奇家族、对北方人并无好感的利奥十世也颁布敕令，将收取利息有条件合法化。而他借重建圣彼得教堂之名发行赎罪券，很大程度也是向富格尔偿付债款。

此事曾直接导致马丁·路德在维滕贝格发布《九十五条论纲》，引发震撼欧洲的宗教改革，并将富格尔本人定性为十恶不赦的腐败分子。按照某些说法，他在事业的鼎盛时期，个人资产达到全欧经济规模的百分之二。也是这个人，在奥格斯堡出资建成过一个街区，其中都是社会保障房，而且今天仍然有人居住。

不管关于富格尔的财产的统计究竟靠谱到什么程度，此人财力远超任何时期的美第奇家族的说法应是可信的。但这是一个闷声发财的榜样，他从不会像佛罗伦萨同行那样大肆张扬，所以听说过他的人很少。这个北方人也极少赞助文艺，除了偶尔雇人画像，就像有八卦说特朗普对防治艾滋病的唯一贡献，就是带新到手的嫩模去验血。

有一年，本猴去法兰克福参加书展，之后返回慕尼黑住处的半路在奥格斯堡下车一游。在老城谢茨勒宫的古典名家美术馆，本猴注意到一

张大幅肖像。画中人头戴小帽，身披毛皮，属于质料考究但款式凡俗的穿戴，一看就是有钱人，而且包子有肉不在褶上。此人紧抿薄唇，直勾勾的眼睛里仿佛伸出两只手来，一看就不是个为人厚道的主。这就是雅各布·富格尔。

肖像画的作者是16世纪的名画家阿尔布雷希特·丢勒，来自纽伦堡。提起这个地方，一般人都会想到二战后的纳粹战犯审判。但在20世纪前，那里还曾有过完全不同的历史。这里因其地理位置而扼控意大利通往北方的商道，所以成为中世纪欧洲的重要城市。直到16世纪定都维也纳之前，神圣罗马帝国始终没有永久性都城，只有议事机构设于纽伦堡城北一座石堡，因而多少带有帝国非正式首都的功能。至于这个帝国本身，更像德语地区一个众多邦国的松散集合体，如伏尔泰褒贬的那样，既不神圣，亦非罗马，更不是帝国。

这里是中古时期欧洲的政治中心，皇室消费刺激了本地的市场，也赋予其自由城市的地位，包括享有铸币权。由于这种特殊待遇，经济文化的繁荣也就顺理成章。纽伦堡成了北方文艺复兴的中心。当时的旧迹，只要看看圣·洛伦佐教堂内部那些出自一代名匠史托斯、克拉夫特之手的木刻石雕就能掂出分量。丢勒只是其中应运而生的一位。

距此不远就是丢勒故居。这座五层米字格木屋位于老城西北角，曾在盟军轰炸期间损毁，战后重建，改作博物馆，又增加了现场表演。地方很好认，门外有只铜铸的兔子，原型是他的作品。这是画家自1509年直到1528年去世前的住所，兼作工作坊。说是画室，其实更像老式印刷厂。丢勒和意大利同行的最大区别，正是他对印刷术的精通。读过瓦尔特·本雅明著述的朋友，应该熟悉他对艺术的机械复制时代的论述。事实上，复制时代自文艺复兴已经开始。对丢勒来说，原因主要在于经济方面。

丢勒画风工细，耗时费力，售价经常不足以平衡成本。他的顾客主

要是新兴市民阶级。这些人熬成土豪的，当时还属凤毛麟角，而北方又不像意大利，很少会有教会的大额订单。好在他有个教父，不但经营印刷厂，而且出版新闻，让他有机会实习相关技艺，并为自家编印的《纽伦堡纪事报》配图。丢勒后来名满欧陆，除了才能和勤奋，传媒的助力也是一大因素，而这又要归功于印刷术。

得民心者得天下。靠着广泛的民间传播，丢勒作为画家的大名居然传到中央。1512年，皇帝马克西米利安一世屈驾临幸，委托其制作版画。说到此事，丢勒故居博物馆饰演丢勒太太的解说员诚惶诚恐，受宠若惊。她一身老旧裙装，裹得严严实实，头戴当时主妇那种白色布帽，腰间系着一大串铁钥匙，指着会客室里粗陋的木制桌凳说："我的丢勒只好在这样的陋室接驾，真是罪过。"她满脸的惭愧，却遮掩不住一丝暗藏的得意。

丢勒夫人出阁前名为艾格尼丝·弗雷，家境小康，父亲是铜匠，和出身金匠之家的夫君算是门当户对。他们的亲事自然由父母包办。婚后不久，事业心强的画家离家南下，去威尼斯继续学艺，留下艾格尼丝独自主持家务。后来，她也曾随丈夫沿莱茵河北上发展业务，一路到过亚琛、科隆、根特、安特卫普、布鲁塞尔，见过一番世面，绝非一般家庭妇女。这段姻缘尚称美满，只是艾格尼丝始终没能产下一男半女。

跟随扮演主妇的讲解员楼上楼下参观，一路都是微观历史的现场还原。在一间展室里，摆着珊瑚、兽角、鱼鳍之类的东西，全是画家后半生的收藏。这种本属贵族阶级寄托闲情的风雅消遣，此时已有上行下效的趋势。欧洲人对于博物学的热情，即滥觞于此。这一点，从画家置产之前的早期作品《野草》《野兔》等水彩工笔已可略见端倪，更不要提版画名作《犀牛克拉拉》。

然后是灶披间。当时尚未出现我们熟悉的西餐，即便王宫的御厨，用的也是大小不一的铜锅，锅用铁链悬挂在火炉上，肯定不能用来精烹

细调。这里也差不多，只是格局狭小，而且少了称量佐料的天平、砝码。当时很多香料来自海外，远非平民所能享用。这一家人每天准备大量食物，除了主人夫妇，还有学徒要吃饭。他们除了学艺，还要在工作室帮忙，从刻制不同材质的画版，到参与印制的各道工序。所有的工序，这里都会依照古法演示。

艾格尼丝持家不易，丟勒养家也辛苦。我们今天看到的这座房子，是他们成家13年后才从天文学家瓦尔特的后人手上买的。成为有房阶级，是很值得自豪的事，何况地段还是城中上只角，紧靠皇家城堡的高墙，上有军兵往来巡逻，治安无忧。本猴问及窗外不远处就有居高临下的卫队巡视，隐私是否成为问题，解说员说这不用担心，在平板玻璃大量出现之前，一般人家的窗子只能透光，根本看不到室内任何事物，窗帘都是多余的。

作为北方文艺复兴的中心，纽伦堡聚居着不少成就斐然的艺术家。这些人交流十分频繁，不时也会去丟勒家走访。主妇艾格尼丝很不待见其中一些人。自古从事艺术职业的人，很少有教养良好的，粗俗不文，吃相难看，那是家常便饭。其中还有不少外来人口，这带来了不安的因素。传统的维稳之道，无非苛刑峻法。

纽伦堡的老市政厅临水而建，美景当中有一间桥头小屋，曾经是本城刽子手当值的地方。16世纪与17世纪之交，这里负责行刑的人叫弗朗茨·施密特。此人略通文墨，身后留下过一部日记，记述了他漫长的执法生涯。仅在执业的头10年，他就用各种方式处决过228人。终其一生，他亲手执行过391次鞭笞，也曾在4个老千和皮条客脸上打上过N字烙印，以示曾被纽伦堡驱逐。他割掉过很多妓女、放高利贷者和小偷的手指和耳朵，也拔掉过渎神者的舌头。

死刑的花样更多，如何操作实施，都有细则规定，写在神圣罗马帝国皇帝查理五世1532年颁布的法典上。条目之一是将死囚绑缚在刑台

上，由力大无穷的刽子手搬起马车轮子，从四肢到躯干，一段一段砸下去。对于罪大恶极者，行刑过程要从脚部开始。如果从头开始，则是对犯人的莫大恩典。在这高潮的一幕到来前，还有一个游街的节目：刽子手会用烧红的铁钳，一块块撕下犯人的肉（这证明福柯在《规训与惩罚》中所言不虚）。

等级森严的时代，罪人的死法也分三六九等。最下等的是绞刑，因为要和低贱的施刑者发生直接的身体接触。当时法曹被划为贱业，在社会上饱受歧视，不得与良民通婚，子孙也无缘体面的职业。弗朗茨操持这个行当，也是秉承父业。当年他的父亲海因里希偶然被指定处决一个阴谋弑君的犯人，从此沦为下流。他的孩子虽然有机会学医，却无法改变身份。

弗朗茨为此痛苦一生。他参加过歌咏大赛（瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》里讲的那种），却没能获胜。他在医术方面应该也有相当造诣。他在日记中自称，被他治愈的病人远多于死在他手下的犯人。在前现代社会，由刽子手行医并不稀奇。毕竟，他们对于人体解剖的知识远非一般人能及。

作为维护体制而存在的“必要之恶”，弗朗茨还表现出汉娜·阿伦特所谓的“平庸的恶”。他是虔诚的新教徒，人品正派，滴酒不沾，对待经手犯人的态度很是职业，虽然他痛恨那些忘恩负义之徒和伤害儿童的人（他的工作包括将杀婴的母亲沉河处死）。像很多欧洲城市一样，16世纪的纽伦堡人口急剧增加，导致犯罪率上升和疾病传播。后来的“三十年战争”带来了更多的混乱和疾病，弗朗茨的后代全部死于时疫。而乱世更赖重典。

对于罪犯，最体面的死法是斩首：只等着手起刀落，便一切了事。还有一件事或可一提：当时在欧洲，法场也多设在市场，明正典刑，以儆效尤。其中还有一个细节，就是砍头之后常会有人等着喝血，据说对

治疗癫痫颇有奇效。这种风俗一直维持到19世纪。移风易俗的工作也有人在做。圣·洛伦佐教堂门前，不远处是一尊胖老头像。这是16世纪的诗人汉斯·萨克斯的雕像，此人写过很多劝善作品，努力改造市民。瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》对此人做了高度浪漫化处理，并当成反犹工具，那是后话。

纽伦堡有家以烤肠为主的餐馆叫“望金星”，丢勒那个时代开业，至今已有近600年历史，建筑到厨房都是古色古香。这里的菜单上印着一首打油诗，作者正是萨克斯。诗中号召市民吃东西不要用手乱抓，不要用衣袖擤鼻涕，不要大声喧哗，不要吧唧嘴。餐桌规矩从宫礼到民俗，总是以中产市民为过渡。

城市的发展带来滚滚财源，还有文化资本，最后流向帝国的中心。丢勒一生的重要作品，不少集中在维也纳的艺术史博物馆[1]以及靠近歌剧院的阿尔贝蒂娜博物馆。这些带有哈布斯堡遗风的展馆精雅富丽，处处营造出升堂入室的氛围。在本猴印象中，如果哪里的空气是甜的，那就是维也纳这一带，尤其是春天。多年前在这附近看见一同胞随地吐痰。换成巴黎或是纽约，周围人还不逮住机会，好好蔑视你丫几眼？但在这里，没有人看。平生所历文化震惊不多，此为其一。

世故考究的文化趣味，总有筚路蓝缕的打熬过程，需要巨大的历史耐心。出于人之常情，我们往往直奔资源的中心，去伦敦，去北京，去房价早已高企的硅谷。更多天才人物宁可物色一个靠谱的保护人，哪怕付出毕生心血，比如列奥纳多·达·芬奇。

---

[1] 艺术史博物馆（Kunsthistorisches Museum）是奥地利最大的博物馆，位于维也纳环城大道，在玛丽亚-特蕾莎广场，与造型相似的自然史博物馆彼此相对。该馆于19世纪建成，馆藏以北方文艺复兴绘画独步世界，除丢勒之外，还有老彼得·勃鲁盖尔和阿尔钦巴尔迪。

28 通向天空的路

正当米开朗基罗和拉斐尔全身心建设梵蒂冈的伟大工程时，暂居罗马的长者列奥纳多突然接到传诏，追随教皇利奥十世北上博洛尼亚。这时，法国大军再次南下占领米兰，不能不予以安抚。教皇为此向列奥纳多定制了一件奇玩，作为送给法王的礼物。

这是一头机械狮子，比起昔日传说中拜占庭皇帝宝座边上那件宝物还要精巧若干倍。主要改进之处，是它可以自行走动，而且胸膛设有活门，打开之后，就会弹出一束百合花，那是法国王室的标志。这一手就是专往对方痒痒肉上挠的。后来的启蒙时期，法国宫廷流行机器人偶的风气，比如富冈松的自动鸭子和长笛手，或许就滥觞于此。

不同于上回发动南侵的查理七世，现在的法国君主换成了崇尚人文精神的弗朗索瓦一世。这个头衔看着眼晕——美国人就老说欧洲那边满是有着花哨名字的奇怪物什（full of odd stuff with fancy names）——只要记得他是连续剧里英国的都铎王朝国王亨利八世的法国表哥就成了。列奥纳多的大名在那个阿尔卑斯山以北的新兴强国早已上达天听，这次有缘亲见，果然惊为天人。

列奥纳多出身微寒，但经过数十番寒暑的修炼，也到了人如其画的境界。他笔下的人物，从天使长加百列到施洗者圣约翰，大多自带凛然出世的高冷气场，手指上界，仿佛正告世人，那个方向才是他们的来处。难怪他在西方有类似谪仙的声誉，甚至怀疑他是外星人，而他画中的风光木石，一定来自他故乡星球的景观，比如《岩间圣母》。

然而现世中的列奥纳多，其作为和当时受雇打仗的雇佣兵并无二致，都讲究货卖于识家。很多时候，他还真为战争行动出过力。他在着手佛罗伦萨维奇奥宫五百人大厅的壁画项目之前，就曾在威尼斯设计海岸堡垒。随后他又投入教皇军帐下，再次出任军事工程师，跟随波吉亚教皇的大少爷切萨雷南征北战，从建造工事到绘制地图无所不能。当时马基雅维利的小雷达也锁定了这个年轻统帅，把他当作非道德化的帝王术化身。

比起斤斤计较的佛罗伦萨商人以及精明的高级教士，列奥纳多更加偏爱侍奉封建领主。后者没什么文化，性情也更豪爽，或者说比较容易忽悠，只要你拿出一个酷炫的点子，他们基本都会埋单。他一辈子花了很多时间为这些家伙的剧场和宴会设计各种噱头摆设，都是没有价值的东西。但就是这种人，往往留有一份自己的领地。那是非卖品。列奥纳多有几幅画永远带在身边不断修改，其中就有《蒙娜丽莎》。

弗朗索瓦南侵亚平宁的收获之一，就是把列奥纳多罗致到身边，他的宫廷随之风雅值暴涨。对于当时的意大利人而言，前往相隔千山万水、文化生活才刚起步的法国，不乏出塞般的悲壮。好在列奥纳多此前的行迹也曾远达匈牙利，此番并非初次北上。走南闯北的职业生涯，也是他不常染指壁画的原因之一。调制那种颜料要用大量蛋清，每个画家的工作坊都要附设一座养鸡场，保证原料供应。哪怕拉斐尔这样的小鲜肉，也要兼任养鸡场老板。这样的大型设施，是没法打包带着到处走的。

此时的列奥纳多已是垂暮之年。他一生最后三个寒暑，是在卢瓦尔河边的昂布瓦斯度过的。这里，沿河谷耸起一段峭壁，上面是一座法国文艺复兴风格的城堡主楼。就在这条法国历史上的“国王谷”，修建过大量混合了哥特式及意大利款式的宫堡，特别是瓦卢瓦王朝期间。山顶庭园中，是小巧典雅的圣·于贝尔礼拜堂，里面有一座大理石墓，正是大

师长眠的地方。

距此不到一公里，另有一座小城堡，叫克洛吕斯[1]。当年列奥纳多随弗朗索瓦到达法国，就被安顿在那里，地下还有一条暗道相通。现在那里是一家博物馆，主题就是介绍列奥纳多·达·芬奇的生平和发明创造。除了大师生前的卧室、客厅，花园中还有几十件模型，都是根据他的发明制作的。其中一些构想，很多远远超越他的时代，比如直升机、坦克、传动带、蜗杆、多管速射炮。

那时候没有专利制度，否则他早成了土豪，哪儿还用得着别人庇护？借用现在的说法，他这是在做生态。但他仍然是艺术家，不是科学家。他发现形体的完美比例要在自然的整体秩序中寻求，然而他的方法是直观的，而不是以科学的方法进行推演。这是他和后来的伽利略最大的不同。他研究物体运动，观察湍流，却没有相应的数学工具。他靠艺术匠人的直觉，在现代科技王朝到来的前夜提出各种看似荒诞的设想。

他在笔记中记述道，在还是躺在摇篮中的婴儿的时候，曾经有一只猎鹰在他头上盘旋，飞行就此录入他的意识深处。他构思过各种可能的飞行方式，从扑翼、旋翼到固定翼。晚年生活在城堡期间，他基本摆脱了订货交货的烦扰，有更多的时间思考脱离地面的问题，就像一个没能起飞的代达罗斯。

人类首次离开地面，还要再等两百多年。蒙戈尔菲耶兄弟的热气球升空时，法国大革命已经不远。而莱特兄弟的“飞行者”号实现动力飞行时，历史已经进入20世纪。然而“奇点”一过，便一发而不可收。阿姆斯特朗踏上月面，距此不到一甲子时间。现在的“猎鹰”号运载火箭已经可以回收再用，而大气层内的全电动飞行时代，已经离我们不远。

想要通过一座博物馆大体回顾人类飞向天空甚至星空的历程，那就去美国首都华盛顿。它的国家航空航天博物馆[2]，基本可以满足你的好

奇心。这座城市最大的可取之处就是众多的博物馆。除个别小型私立展馆，比如间谍博物馆，它们大多隶属国有教育及研究机构史密森学会，运营经费来自联邦政府拨款，美国自然历史博物馆、非洲艺术博物馆、肖像博物馆、国家动物园、国家美术馆等，都是其下属单位，免费对公众开放。

这座位于华盛顿广场的飞行史万神殿，总共由四座体量巨大的淡粉色大理石立方体构成。众多创下过辉煌纪录的老式飞行器由钢缆悬挂在展厅中，好像动物园鸟舍中的猛禽。这里的展品，从莱特兄弟的“飞行者”号、凯利·约翰逊的“明星战士”原型机，直到美军现役的“掠食者”无人攻击机，型号众多。它们要将美国的辉煌历史勉力载向未来。

冷战已成前尘，进门反倒增加了安检。除了反恐战争带来的不便，展品也增加不少。走进朝向国家广场的入口，抬头就能看见几枚耸立的火箭。东墙前面的两枚，正是20世纪80年代的媒体明星苏美的SS-20和潘兴II中程弹道导弹。作为里根与戈尔巴乔夫之间的博弈筹码，它们当年被部署在中欧前线，象征着核威慑下的脆弱和平。

导弹阴森的身影之下，布置着各国早期的宇航设备，包括苏联最早的“斯普特尼克”卫星模型和美国第一艘载人航天器“双子座”号。这里还有“阿波罗11号”登月飞船的指令舱。你可以直观地看到一段历史：美国在与苏联的宇航竞赛中曾经大幅落后，直到1969年登月成功，阿姆斯特朗迈出他那历史性的一步，才总算大体扯平。

飞行的历史就是一部竞赛史。比如，首次有人驾驶动力飞行由谁实现这一问题就充满了争议——究竟是法国人克雷芒·阿德尔、德国人卡尔·雅多，还是我们通常认为的美国人莱特兄弟？航空航天馆的收藏当中，有一架极为古老的单引擎飞机，叫“圣路易之魂”号。1927年，美国人查尔斯·林德伯格（亦叫查尔斯·林白）独自驾驶这架原始单翼机，历时两天，跨越大西洋，完成了人类首次从纽约到巴黎的不着陆飞行。为

了最大限度减重，增加储油，这位冒险家放弃了发报机，座舱狭小到不能伸腿，甚至连航行图的留白都被他裁掉。

这是美国航空技术领先世界的标志性事件之一。此后不久，同样是美国的“芝加哥”号，第一次完成了环球飞行。悬挂在天花板上的飞行器当中，有一架橘红色的火箭飞机X-1。1948年，试飞员查克·耶格尔驾驶该机突破音障，实现人类首次超音速飞行。飞行的发展不仅强调奥运会式的更快、更高、更强，它追求的指标复杂而多样，即便是列奥纳多的扑翼机构想，也还有人在努力实现。展馆里有一架结构轻薄的“信天翁”。1979年，一位自行车运动员靠自身体力，用它从法国飞到英国对岸，实现了人力飞越英吉利海峡。

航空领域的竞争更多表现在战争中。如果没有军方高额订单的支持，这项工业恐怕早已胎死腹中，更不要说在短短一个多世纪取得如此成就。将军们索取军事预算的理由，也是敌对国家的武备。这种忧患意识也早已渗透到大众的想象中，比如展馆里有一架复原的“红男爵”三翼战斗机。第一次世界大战中，德国王牌里希特霍芬阵亡之前，曾驾驶它在80次空战中取胜。《花生》中的小狗史努比有个梦想，就是在空中和他对决。

战争永远涉及复杂极端的人类情感，与之相关的叙述最容易引发争议。1995年，为纪念二战结束50周年，“伊诺拉·盖伊”号轰炸机机身被放到航空航天博物馆展出。1945年8月6日，这架B-29型重型轰炸机向广岛投放了一枚绰号“小男孩”的原子弹，加速了日本投降。展览说明中特别强调了核爆炸后日本平民的伤亡状况，结果引来美国老兵的强烈抗议。

航空航天馆最古老的收藏，却是一些来自中国的风筝。1876年，为庆祝美国百年国庆，《独立宣言》诞生地费城举办了一届大陆世博会。展期结束，我大清政府向史密森学会捐赠了一批工艺精湛的风筝。一个

世纪后博物馆完工揭幕，那些原始飞行器被写入馆藏目录。每年的风筝节，伴随波托马克河边的樱花期，也早已成为史密森学会的例行活动。

---

[1] 克洛吕斯（Clos Lucé）是法国中部卢瓦尔河上的一座小型城堡，靠近历史地位显赫的昂布瓦斯堡。1516～1519年，列奥纳多·达·芬奇在此度过了一生中的最后三年。国王弗朗索瓦一世的姐姐玛格丽特曾在这里写作小说集《七日谈》。这里现在用作博物馆，介绍列奥纳多的各项成就。

[2] 国家航空航天博物馆（National Air and Space Museum）是美国史密森学会下属的国家博物馆，二战后建成，拥有世界最完备的飞机、火箭和太空飞行器收藏，同时也是一家相关的科研机构。

图书在版编目（CIP）数据

博物馆窜行记/顺手牵猴著.--北京：社会科学文献出版社，2018.10

ISBN 978-7-5201-1485-1

Ⅰ.①博… Ⅱ.①顺… Ⅲ.①绘画史-欧洲-通俗读物 Ⅳ.①J209.5-49

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第240127号

博物馆窜行记

著者/顺手牵猴

出版人/谢寿光

项目统筹/董风云 段其刚

责任编辑/张金勇 甘欢欢

出版/社会科学文献出版社·甲骨文工作室（010）59366551

地址：北京市北三环中路甲29号院华龙大厦 邮编：100029

网址：www.ssap.com.cn

发行/市场营销中心（010）59367081 59367018

印装/三河市东方印刷有限公司

规格/开本：787mm×1092mm 1/32

印张：9.375 插页：0.5 字数：168千字

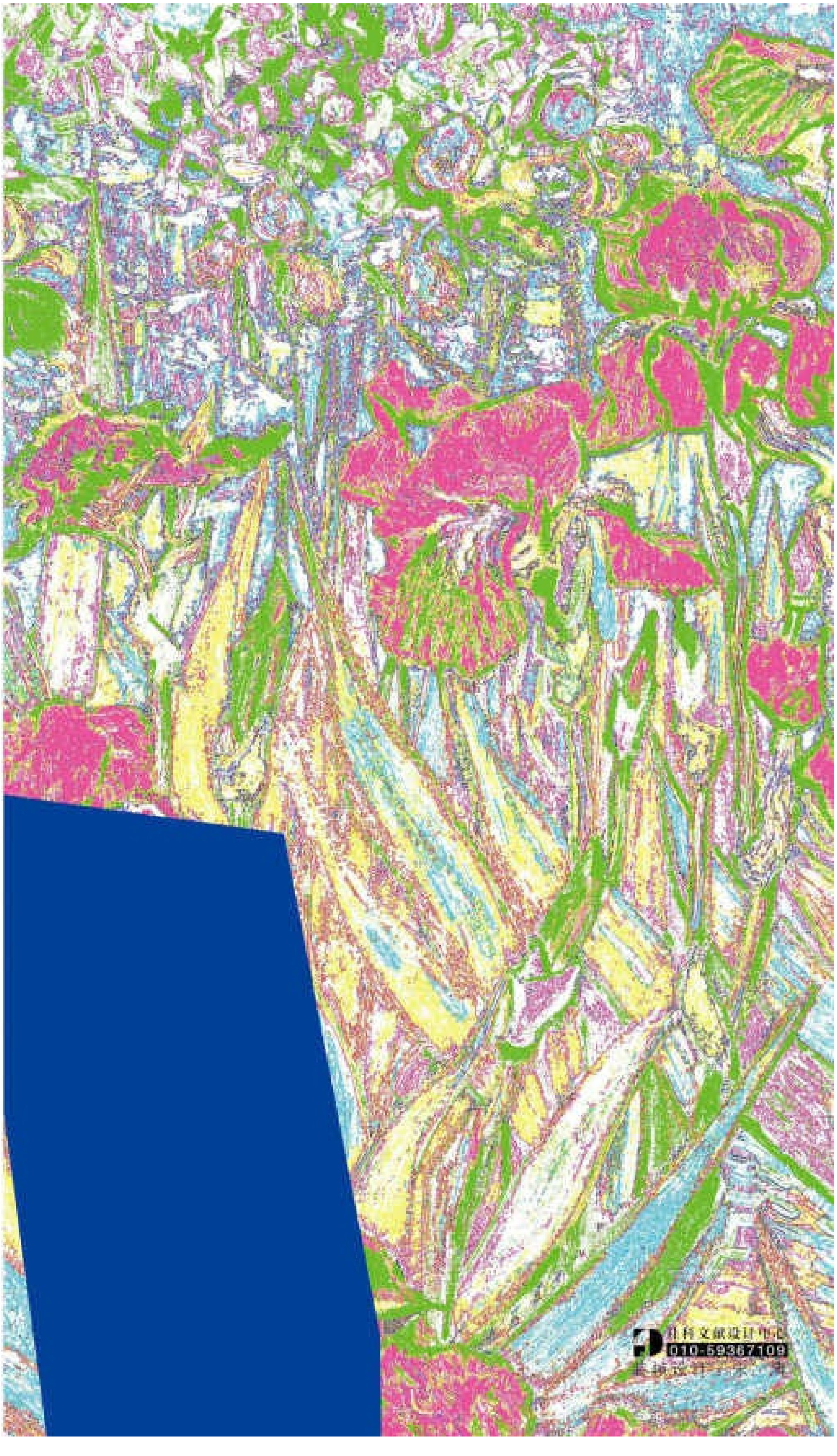
版次/2018年10月第1版 2018年10月第1次印刷

书号/ISBN 978-7-5201-1485-1

定价/59.00元

本书如有印装质量问题，请与读者服务中心（010-59367028）联系

版权所有 翻印必究


北科文献设计中心
010-59367109

博物馆

[illegible]

——中国作家协会副主席 李敬泽

[illegible]

——北京大学中文系教授 陈晓明

The World According to a Museum-Goer

ISBN 978-7-5201-1485-1

甲骨文官方微信　腾讯·大家微信

定价：59.00元